ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts

University of Bahrain

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	5 دينار بحريني	15 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	20 دولاراً امريكياً	40 دولاراً امريكياً
الدول العربية	15 دولاراً امريكياً	30 دولاراً امريكياً
الدول الاخرى	30 دولاراً امريكياً	60 دولاراً امريكياً

ثمن النسخة الواحد

البحرين	1 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	5 دولارات امريكية
الدول العربية	3 دولارات امريكية
الدول الاخرى	5 دولارات امريكية

يتلقى المشترك كتاباً ثقافياً، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

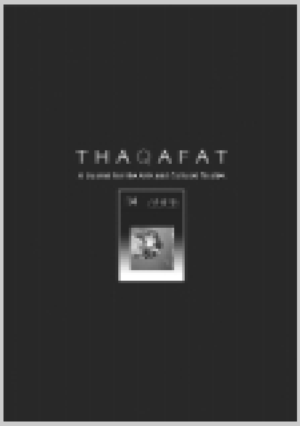
العدد الرابع- خريف ٢٠٠٢



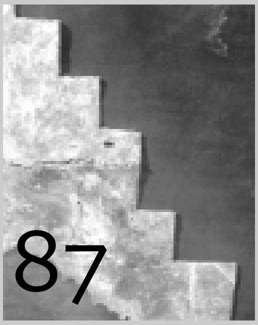
الغلاف الاول:
لوحة للفنان البحريني عمر الراشد

التصميم والإخراج الفني
رافــع الناصـري

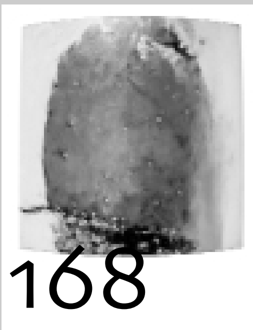
تـنـفـيذ الإخـراج الفـنـي
ناصــر مهـــدي



الغلاف الاخير







في الثقافات الأخرى

في إنتاج المعرفة

دراسات مترجمة

نصوص بالفرنسية

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين.
البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٤٩٧٦٤ – فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288

دخول باب السياسة بشروط الثقافة

رئـيس التحـريـر

نحن هنا، في «ثقافات»، على الأقل في هذه الافتتاحية القصيرة، لا نهتم كثيرًا بالسياسة إلا في الحدود التي تشتبك فيها السياسة أو تفضي إليه لا محالة من آفاق الثقافة وفضاءاتها المفتوحة على كل الجهات. فقد ولّى ذلك الزمن الذي كانت فيه البحرين تخاف من نفسها أو يخاف أحد من شعبها النظر إلى وجهه في مرآة السياسة. وصار المثقفون في البحرين اليوم كنوارس البحر ينظرون إلى وجوههم كل صباح في مرآة الشمس عبر أول خيوطها الضوئية فيرون أحلامهم الليلية ويقرؤون مسامراتهم وأخبارهم وتحليلاتهم الفكرية على صفحات الجرائد في الصباح الباكر من كل يوم جديد. وعلى الرغم من ذلك فالناس لشدة ظمئهم الطويل لا يرتوون اليوم بسهولة من ينابيع الحرية المفتوحة، ويرونها أضيق من أحلامهم وأقل من طموحاتهم. وهذا شيء طبيعي. فلولا الحلم لشخنا جميعًا.

لقد سبق أن قلنا، ومنذ العدد الأول من «ثقافات»، إن البحرين تعيش زمنًا جديدًا تصدر فيه «ثقافات» مع بزوغ شمسه الطرية وهي تحلم معها باليوم الذي يعيش فيه كل شيء في البحرين زمنه الأجمل. ولم يكن هذا الوعد التاريخي الأخضر غير هتاف أغنية الفجر الأولى في قلب دلمون الأسطورة، وهي ترطب شفتي جلجامش بماء الخلود وتداعب مخيلته بسحرها الأبدي، مرددة معه في اللوح الطيني الثامن من ملحمته الخالدة هذه اللازمة الغنائية المدهشة:

❖ دلمون أرض نقية طهور
لا تغرب فيها الشمس
ولا يهرم رجل أو تشيب امرأة
❖ دلمون أرض نقية طهور
لا يأكل فيها ذئب حملاً
❖ دلمون أرض نقية طهور
لا ينعب فيها غراب
ولا يفترس فيها أسد أحدًا
❖ دلمون أرض نقية طهور

إننا جميعًا في البحرين مسكونون بهذا الغد الأجمل الذي جاء في كتاب الفجر، لذلك لا نرى معاني الأسطورة جزءًا من ماضينا السالف بل جزءًا من مستقبلنا وغدنا الأجمل. فالأساطير لم توجد لكي تموت، بل لكي يكون لها شكل من الحياة في حياتنا.

سلام على دلمون الأسطورة. سلام على دلمون الحاضر. سلام على دلمون الحلم والغد الأجمل. فهي في كل الأزمنة والفصول «أرض نقية طهور».

قلت إننا في «ثقافات» لا نخشى ممارسة السياسة لأن ثمة ما يمنعنا أو يخيفنا، بل لأن للثقافة ألف باب للدخول على السياسة من غير بابها المباشر. وهذا ما يجعل الثقافة بكل عناصرها ومجالاتها وحقولها أبوابًا لا حصر لها لمعالجة السياسة بقوانين الثقافة والإبداع، دون الخضوع لقوانين السياسة المباشرة. وعلى الرغم من ذلك كله تبقى السياسة جزءًا من الثقافة في جميع الأحيان. وهذا ما يجعلنا أحيانًا نفتح لها في «ثقافات» بابًا أو أكثر، تدخل منه السياسة بقوانينها المباشرة.

وحين نظرنا إلى العراق، في «ثقافات» وهو يعيش محنته الراهنة، لم نستطع أن نراه موضوعًا سياسيًا بحتًا. فالعراق بالنسبة إلى العربي، والمثقف العربي بشكل خاص، هوية تاريخية وحضارية وثقافية وكيانية متجذرة في وجوده ورؤيته وتجربته.

ولذلك لم يعننا من موضوع العراق بعده السياسي المباشر، رغم ما يحمله كل منا، على المستوى الفردي الخاص، من رؤية سياسية وموقف أيديولوجي. فالعراق المهدد بالضرب والتدمير يعني عندنا في «ثقافات» العراق: الإنسان، الحضارة، الإبداع، الثقافة، والهوية العربية. هذا ما تستهدفه الضربة، إن هي وقعت، حتى وإن شملت سواها من الأركان.

ولكننا نؤمن أيضًا أن هذه العناصر الثقافية المستهدفة هي ما سيقاوم ضربتهم المشئومة. وهي التي ستعيد الشمس إلى العراق والضحكة إلى أطفاله والثقة والحياة الكريمة إلى إنسانه الحضاري.

لذلك وقفنا في هذا العدد من ثقافات مع واحد من أبرز عناصر الثقافة والإبداع في العراق، الشعر، فخصصنا له ملفًا ضم عددًا من القصائد لشعراء جدد يقاومون بالكلمة الشعرية والصورة المبتكرة والبناء المحكم والإيقاع الآسر. يقاومون اليأس والحصار والموت البطيء والعزلة القاتلة.

وقد قدم لهؤلاء الشعراء ناقد عراقي مرموق وواحد من أبرز شعراء جيل الحداثة في العراق والوطن العربي.

ولم نكتف بالملف الشعري في هذا العدد بل أردفناه بنشر عدد من المقالات النقدية والنصوص واللقاءات في مجالات الشعر والقصة والفن التشكيلي لنقاد وقاصين وشعراء وفنانين من العراق.

بهذا نكون قد دخلنا باب السياسة بشروط الثقافة. فإذا لم يكن هناك فضاء إلا الأنهار الخربة كما تقول مقدمة الملف الشعري، فلا ملاذ كذلك إلا الشعر. فها نحن نلوذ بالشعر ونلجأ إليه هنا لكي يكون حجرًا في السد المنيع الذي سيقاوم طوفان الأنهار الخربة. ■




في الثقافة العربية

طه حسين

وثقافتنا العربية

ناصر الدين الأسد

هذا حديث يطول ويَقْصُر ما شاءت له فُسحة الزمن وقدرة الكاتب.. فهو يطول إن تركناه على سجيته وسجيتنا، لأن مَعين طه حسين ومَعين الثقافة العربية وحديثها عنده لا ينضبان، وهو حديث يقْصُر إن أخذنا أنفسنا بالحزم واختصرناه تحديدًا للوقت الذي يقرأه فيه القارئون، أو يُلقَى فيه على السامعين، ومراعاةً لاحتمالهم له وصبرهم عليه.

وما زلت أرى – بعد هذه السنوات الطويلة – أن فكر طه حسين لم يُدرَس من جوانبه المختلفة كما ينبغي له، على كثرة الدارسين والناقدين، والمؤيدين والمفنّدين، والمهادنين والمصاولين. فهو كهذه المحيطات التي تَمخُر عُبابَها السفنُ طولاً وعرضًا، ويبقى مع ذلك أكثرها مجهولاً، وتنكشف أعماقها عن أسرار مطويّة يفاجأ بها الناس.

وما هذه المقالة إلا محاولة لاكتشاف رقعة صغيرة من ذلك الخِضّم اللُّجِّيّ، عسى أن تقود إلى محاولات أخرى تتناول ما لم تتناوله هذه المحاولة. وليس من شك في أن آخرين غيري قد ذكروا كثيرًا مما سأذكره، ولكنه جاء عندهم متفرقًا، وقد تشوب بعضَه الحماسة والاندفاع في المدح أو القدح.

وقد سبق طه حسين إلى بعض مواقفه وآرائه نفر من الذين سافروا إلى أوربا، وتلقّوا العلم في معاهدها، واستفادوا مما رأوا، وتأثّروا به ونقلوه إلى قومهم بعد أن عادوا، وعاصرهم في كل ذلك نفر آخر[1]، ولكنهم جميعًا لم يبلغوا في أزمانهم ولا بعدها مبلغه من استثارة الناس، والتفات الأنظار إليه، ولم ينلهم من كتابات الكتّاب والنقّاد ما ناله. وأحسب كذلك أنهم لم يبلغوا مبلغه من تكامل الصورة الفكرية وشمول النظرة.

والباحث فيما كتبه الكاتبون عن طه حسين، في حياته وبعد مماته، يجد أن أكثره تنقصه الموضوعية

ويُعْوِزه المنهج العلمي. إذ إن الذين كتبوا عنه كانوا في أغلبهم إما ساخطين مسارعين إلى التهجّم وتسقُّط الزّلات والأخطاء وإساءة الظّن وتغليب الشك، وإما مستغلّين لآرائه وكتاباته ظنًّا منهم أنها تؤيد ما يريدون الترويج له من ملامح فكرية لحقبة من حقب تاريخنا الثقافي: فهم يريدون أن يسحبوا ما كان من طه حسين في الماضي على ما يريدون أن يكون منهم الآن.

ولا يجور أن يؤخذ الحكم على طه حسين، ولا على أديب غيره، من جملة واحدة قالها أو كتبها، ولا من فكرة وردت في أحد كتبه، ولا من قولة نطق بها في موقف دعته ظروف الارتجال أو ظروف الجدال والمخاصمة إلى قولها. إنما لا بدّ أن تُقرأ كتبه كاملة، وأن تستذكر أقواله في مجموعها في المناسبات والظروف المختلفة. وذلك لأن الحكم على اتجاه فكري أو اجتماعي أو سياسي حكم متغير متطور بتغير الظروف وتطور الأحوال. ومن الحق أن المرء تختلف مواقفه من كثير من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية بحسب نموه الفكري، وزيادة حصيلته من المعرفة، واطلاعه على ما لم يكن يعلم، وبحسب اختلاف الظروف والأحوال المحيطة به (ومن أجل هذا قال الفقهاء من قديم: إن المعلول يدور مع العلّة سلبًا وإيجابًا، وكذلك قالوا: لا يُنْكَر اختلاف الأحكام أو الفتاوى باختلاف الأحوال. وأوضحُ مثالٍ على ذلك ما كان للإمام الشافعي من فقه قديم ثم ما استحدثه من فقه جديد في مصر) وليس من الطبيعي أن يبقى المرء جامدًا على حال واحدة ويغمض عينيه ويغلق عقله أمام المستجدّات والتطورات في الحياة من حوله. وهذه أمور نعرفها في أنفسنا كما نعرفها في غيرنا فلا نستنكرها، فلماذا ننكرها على طه-حسين الإنسان المتطور ذي الذهن المتوثّب والنفس المستوفزة، وهو الذي قال عن هذا التغير والتطور عند حديثه عن طَرَفة[2]: «فواضحٌ جدًا أن المُثُل العليا[3] تتغير بتغير البيئات والعصور، ولكنْ واضح أيضًا أن الأشخاص كذلك يتغيرون بتغير البيئات والعصور. فلو عاش طَرَفة في بيئة غير بيئته، أو عصر غير عصره، لما كان طرفة، ولكان تغيرت فلسفته نتيجة لتغير شخصيته...»

فما هي هذه «الثقافة» التي قَرَنَّاها في عنوان هذه المقالة باسم طه حسين. أتراها مقصورة على الشعر المعاصر لطه حسين، وعلى القصة والرواية الحديثتين لعهده، وعلى ما كانت تنشره الصحف من مقالات أدبية أو نقدية، وما كانت تصدره المطابع حينئذ من كتب تضمّ كل ذلك النتاج؟ لم يكن ذلك وحده مفهوم «الثقافة» عند طه حسين، وإنما امتدّ مفهومها ليشمل التراث العربي بكل ميادينه، واتّسع ليحوي الثقافة «العلمية» والثقافة «الفنية» بالإضافة إلى الثقافة «الأدبية». وكان «التعليم» -حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين- الوسيلةَ الكبرى أو الأساسية لنشر تلك الثقافة بأنواعها وميادينها، لذلك كان لا بدّ أن تتداخل «الثقافة» و «التعليم» عند الحديث عن أيّ منهما. ومن هنا جاء كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» شاملاً لكل هذه الأنواع والميادين الثقافية.

فقد عقد فصلاً في كتابه عن «الإنتاج العقلي»، قال في مطلعه[4]: «وفي حياتنا العقلية تقصير مَعِيب. لا بدّ من إصلاحه إن كنا نريد أن ننصح لأنفسنا ونعيش عيشة الأمم الراقية، وإن كنا نريد أن ننصح للعلم نفسه ونشارك في ترقيته وتنميته، وإن كنا نريد أن ننصح للشعب فنخرجه من الجهل إلى المعرفة، ومن الخمود والجمود إلى النشاط والإنتاج. ومظهر هذا التقصير المخزي إهمالُنا الشنيع للترجمة والنقل عن اللغات الأوربية الحيّة. فما أكثر الآثار العلمية والفنية والأدبية التي تنعم بها الإنسانية الراقية، وما أشد جهلنا لهذه الآثار وغفلتنا عنها! وما أقل حظنا من الاستمتاع بلذاتها النقية الممتازة. وما أكثر حديثنا عن مجد العرب الأولين حين أقبلوا في شَرَهٍ رائع على آثار الأمم المتحضرة فنقلوها إلى لغتهم، ومزجوها بتراثهم، وغذَّوا بها عقولهم وقلوبهم، وكوَّنوا منها حضارتهم. نتحدث بهذا كله فنملأ به أفواهنا، وننفخ له أوداجنا، نظلّ بعد ذلك خامدين جامدين لا نسير

سيرتهم ولا نسلك طريقهم. والآثار العلمية والفنية تزيد وتزيد، والعقول الأوربية والقلوب الأوربية تستمتع به وتستمتع، والحضارة الأوربية ترقى وترقى ونحن مستمتعون بما نحن فيه من العجز والقصور: نُعجَب بقديمنا وإن لم نكن له أهلاً، ونرضى عن حديثنا وإن لم يكن خليقًا بالرضى».

وعقد فصلاً عن «الصحافة والسينما والراديو». وقبله عقد فصولاً متعدّدة عن التعليم بجميع مراحله وبأنواعه المتعدّدة، وعن إصلاح التعليم، والامتحانات، والكتب المقرّرة، وتعليم اللغات، وإعداد المعلّم، والتعليم الخاص الأهلي والأجنبي، والتعليم العالي، والتعليم الديني في الأزهر، والتعليم الديني للأقباط. وغيرها من الموضوعات المبثوثة في ثنايا الكتاب.

أما التراث العربي فقد كان دائمًا حريصًا عليه، ضنينًا به، يراه من مقوِّمات ثقافتنا، وطالما ذكر ذلك وكرَّره بعبارات متشابهة أو مختلفة، في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» وحيثما سمح السّياق والمجال في «حديث الأربعاء». فهو القائل في «مستقبل الثقافة في مصر»[٥]: «وإذا أردت أن تحلّل الثقافة المصرية إلى عناصرها الأولى فهذه العناصر بيّنة واضحة، هي التراث المصري الفني القديم، وهي التراث العربي الإسلامي، وهي ما كسبته مصر وتكسبه كل يوم من خير ما أثمرت الحياة الأوربية الحديثة..» وهو القائل أيضًا[٦]: «إن اللغة العربية هي لغتنا الوطنية، فنحن نتعلّمها ونعلّمها لأنها جزء مقوِّم لوطنيتنا ولشخصيتنا القومية لأنها تنقل إلينا تراث آبائنا وتتلقى عنا التراث الذي ستنقله إلى الأجيال المقبلة». ويقول كذلك[٧]: «فنحن إذن نفكر بهذه اللغة، ونحن إذن لا نغلو إن قلنا إنها ليست أداة للتعامل والتعاون الاجتماعيين فحسب، وإنما هي أداة للتفكير والحسّ والشعور... ونحن لا نتعلم اللغة العربية ونعلّمها لأنها لغة القدماء من العرب والمستعربين، وإنما نتعلمها ونعلّمها لأنها لغتنا ولأنها لغة الأجيال المقبلة أيضًا أو لأننا نريد أن تظل لغة لهذه الأجيال».

وكان قد قال قبل ذلك بنحو سنتين أو ثلاث سنوات[٨]: «نحب لأدبنا القديم أن يظلّ في هذا العصر الحديث، كما كان من قبل، ضرورة من ضرورات الحياة العقلية، وأساسًا من أسس الثقافة، وغذاء للعقول والقلوب». وأعاد هذه العبارة بألفاظها مرّتين أُخْرَيَيْن في الصفحة نفسها مع اختلاف يسير في ترتيب الألفاظ. قال: «نحب لأدبنا القديم أن يظل قوامًا للثقافة، وغذاء للعقول، لأنه أساس **الثقافة العربية**، فهو إذن مقوِّمٌ لشخصيتنا، محقّق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، مُعين لنا على أن نعرف أنفسنا». ثم يقول مكرِّرًا ومؤكِّدًا: «نحبّ أن يظلّ أدبنا القديم أساسًا من أسس الثقافة الحديثة، لأنه صالح ليكون أساسًا من أسس الثقافة الحديثة. ونحب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب، لأن فيه كنوزًا قيّمة تصلح غذاء لعقول الشباب..».

ونختم هذه النقول والاقتباسات بقوله[٩]: «فليس التجديد في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم، وأخذ ما يصلح منه للبقاء. وأكاد أتخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه في الأدب مقياسًا لمن انتفعوا بالحضارة الحديثة ولمن لم ينتفعوا بها..».

وأنا إنما أطلت الاستشهاد والاقتباس لأضع البحث في موضعه الصحيح من واقع النصوص نفسها كما سجّلها طه حسين ونشرها على الناس. فقد أكثر نفر من الكُتّاب من اتّهامه في دينه، وفي عروبته، ووصموه بالتنكّر لتراث هذه الأمة، وذهبوا إلى أنه كان يدعو إلى تقليد أوربا تقليدًا أعمى، وإلى خلع شخصيتنا الإسلامية، وزعموا أنه كان مواليًا لليهود عميلاً لهم، إلى غير ذلك من التُّهم التي عبَّروا عنها بألفاظ وأوصاف نعفّ عن الاستشهاد بها هنا[١٠]. وكانت وسيلتهم إلى هذه التُّهم أن يقتطعوا جُمَلاً لطه حسين من سياقها، أو أن يسيئوا تفسير كلام ذكره في بعض كتبه ويعلّقوا عليه أنواعًا من التعليق يخرج به عما قصده كاتبه، ولجأوا أحيانًا –في ثنايا تعليقاتهم على كلامه– إلى أن يقوّلوه ما لم يقل بل إلى نقيض ما قال.

وكان طه حسين متنبّهًا على كل ما كان يقال عنه، مدركًا لكل ما يُهْمس به من تُهَم أو يُعْلن، فنفثَ نفثة

محزون حين أملى الكلمة الأخيرة في العدد الأخير من مجلة «الكاتب المصري»، وذلك قوله[11]: «لقد أرجفَ المرجِفون والذين يسرهم الطّعن في طه حسين والذين لا يعملون ويؤذي نفوسهم أن يعمل الناس، وقالوا إن مجلة الكاتب المصري قد صدرت لنشر الصهيونية، والآن وقد انتهى عمر المجلة فإن أعدادها كلها بين يدي القرّاء فهم لا يرون فيها إلا دفاعًا عن مصر والعروبة وخدمة لهما بقدر الوُسْع والطاقة».

وإذا كان كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» قد ناب عن تقريرين كان من المفروض أن يقدّمهما إلى وزارة المعارف حينئذ بعد أن عاد من مؤتمرين كانت الوزارة قد أوفدته إليهما[12]، فإن من الطبيعي أن يكون الكتاب محصورًا في نطاق مصر، وأن تغلب صفة «المصرية» على الثقافة دون أن يكون في تلك الصّفة سَلْخٌ للثقافة عن أصلها الكبير وصفتها العامة وهي «العربية». ونحن اليوم نكتب عن «الثقافة» في سوريا أو في العراق أو في الأردن، ولا نعني ألبتَّةَ أن كل واحدة منها ليست «عربية» أو أنها مغايرة للأخرى في نسَبها. ومع ذلك فإن صفة العربية الجامعة لا يجوز أن تنفي التنوع في إطار الوحدة، ولا تلغي الخصوصية التي يفرضها اختلاف البيئة المحلية الجغرافية، ولا تنكرَ اختلاف الخصائص التي يفرضها التطور بسبب تعاقب العصور. وهكذا فإن الحديث عن «مستقبل الثقافة في مصر» لا يعني بالضرورة التنكّر لعروبة تلك الثقافة. وهو ما يظهر جليّاً في هذا الكتاب وفي غيره مما كتبه طه حسين، فقد كانت فكرة العربية الجامعة تكمن مستترة أحيانًا وراء سطوره وكلماته، وتظهر أحيانًا سافرة لا لبس فيها بالتعبير الصريح؛ وهو ما جعلني أثبتها في العنوان بصفتها «العربية».

فقد مرَّ بنا في الصفحات السابقة أنه في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» عَدَّ «التراث العربي الإسلامي» - بهذين الوصفين الصرّيحين - أحد المقوِّمات الثلاثة للثقافة «المصرية»، وكذلك مرَّ بنا في الصفحة نفسها دفاعه عن اللغة العربية ونقَلْنا قوله إنها مقوِّم للوطنية المصرية ولشخصية المصريين القومية. وذهب إلى أبعد من ذلك في التعبير عن فكره العربي حين دعا إلى التعاون الثقافي بين «الأقطار العربية» وإلى توحيد البرامج الثقافية بين هذه الأقطار، وانتهى إلى عبارة فيها خلاصة المقوِّمات التي تجعل من الأمة أمةً، وذلك في قوله[13]: «فما أرى أن مصاعب سياسية تقوم دون هذا النوع من التعاون الثقافي بين الأقطار العربية التي تجمعها وحدة اللغة والدين والمثل الأعلى، والتي تشترك في منافع اقتصادية عظيمة الخطر». ويكرّر ذلك في الصفحة التالية بقوله: «وحسب مصر أنها....تؤدي ما عليها من حقّ لجيرانها وشركائها في اللغة والدين والاقتصاد..» ويضيف إلى هذه المقوّمات في الصفحة نفسها الاشتراك في «الذوق والميل والشعور». ويجمع هذه العناصر والمقومات التي تشمل مصر والبلاد العربية الشرقية بقوله[14]: «وأنا أفهم في وضوح، بل في بداهة، أن نشعر **بالقرابة المؤكدَّة** بيننا وبين الشرق الأدنى، لا لاتحاد اللغة والدين فحسب بل للجوار الجغرافي، وتقارب النشأة والتطور التاريخي..».

وقد عددتُ له عشرين موضعًا - في ست صفحات متوالية -[15] يصف فيها سوريا ولبنان وفلسطين وما حولها بأنها «الأقطار العربية» أو «البلاد العربية» أو «الشرق العربي». وهو يكرّر هذه العبارات بأوصافها في مواضع أخرى متعدّدة من الكتاب، وقد يحدّد تلك البلاد بقوله: «فلسطين والشام والعراق» ويصفها بأنها «الشرق القريب» و«الشرق الذي يقع في حوض البحر الأبيض المتوسط»[16].

ومع تكرار ذكره «الشرق العربي»[17] و«الشعوب العربية»[18] و «العرب»[19] فقد انزلق قلمه في موضعين أو ثلاثة مواضع فوصف العرب بـ «الأمم العربية»[20] بصيغة الجمع. وقد عمدت إلى استعمال لفظة «انزلق» عمدًا، لأن كل ما ذكرته سابقًا لا ينتهي إلا إلى فهم عقلي واضح عند طه حسين يجعل من تلك «الشعوب» أمة واحدة وليس «أممًا» وقد وصف هذه الأمة - قبل خمسة عشر عامًا من كتابته «مستقبل الثقافة في

مصر» - بأنها «الأمة العربية» وذلك في مقالة له نشرها في جريدة السياسة سنة ١٩٢٢. وكرّر ذلك التعبير والوصف مرات كثيرة في المقالة نفسها وفيما تلاها من مقالات في السنة نفسها[٢٢].

ومن هنا لا يجوز أن نتربّص بطه حسين، ونأخذه بتعبيرين أو بثلاثة تعبيرات، ربما لم يقصدها ولم يكن على وعي كامل بمدلولاتها، كما كان يعنيها روّاد القومية العربية وأحزابها الذين شدّدوا على أنفسهم وعلى غيرهم بمثل هذه الألفاظ. وأحسبه لو روجع فيها لرجع عنها لأنها لا تتفق مع جميع تعبيراته الأخرى التي أشرنا إلى نماذج منها. وإن كنت أعلم عنه، كما يعلم غيري، أنه كثيرًا ما يركبه العناد فيأبى أن يجهر في حينه بالرجوع عما صدر عنه، ولكنه لا يلبث أن يبثّ ما يدلّ على رجوعه في ثنايا كتابات أخرى له، دون أن يشير إلى ما كان كتبه في الماضي، فيأتي حديثه اللاحق كأنه متّسق مع مجمل رأيه السابق دونما تناقض بين ما كان وما هو كائن. ثم إنني أعلم من أمره ما يعلمه غيري من تلك السخرية التي كان يوجع بها أناسًا يَعنيهم، يذكرهم حينًا ويتجاهل ذكرهم أحيانًا، ويصبُّ سخريته على ما يرون من أفكار أو يَدينون به من معتقدات. ولم يترك الأمر لنا لنستنتجه إذْ طالما أعلنه جهارًا دون تردّد ولا مواربة. ومن أمثلة ذلك قوله[٢٣]: «وإنما حمَّلني الله عزَّ وجلَّ عبئًا من أعباء الحياة فحاولت أن أنهض به كما استطعت، فأرضيت قليلاً من الناس ثم لم ألبث أن أسخطتهم وأسخطت كثيرًا من الناس، ثم لم ألبث أن أرضيتهم، ثم اضطربت الأمور أي اضطراب واختلطت أي اختلاط وإذا أنا الآن لا أُفرّق بين الراضين عني والساخطين عليَّ لأني لا أميز أولئك من هؤلاء. وأغرب من هذا كله أني لم أرض عن نفسي قطّ ولم أعرفها في يوم من الأيام، وإنما سخطت عليها دائمًا وأنكرتها دائمًا. وأشدّ من هذا كله غرابةً أني لا أستطيع أن أحمل نفسي على الصمت الذي يريحني ويريح مني. لا أستطيع أن أحمل نفسي على الصمت لأنها تأبى إلا الكلام حين يوجد موضع للكلام، ولأني إنْ أكرهتها على ما لا تحب واضطَررتها اضطرارًا إلى الصمت وحملتها على الإغراق فيه جاءني الراضون عني والساخطون عليّ فاستكرهوني على القول وأخرجوني من العزلة وخلطوني بأنفسهم وأشركوني في خصوماتهم ومشكلاتهم التي لا تنقضي. ليسخط عليّ من أدباء الشباب والشيوخ من شاء إذن، فلن يكون سخطهم عليَّ مهما اشتدّ أعظم من سخطي على نفسي وليَرضَ عني من شاء من أدباء الشباب والشيوخ، فلن يستطيع رضاهم عني مهما يعظُمْ أن يُرضيني عن نفسي».

وهل أوضح من حديثه عن نفسه، واعترافه بنزوعه إلى مصادمة الناس، من قوله: «يجب أن أعترف بأن الناس قد رفقوا بي أكثر مما رفقت بهم، فما أقلّ ما نالوني به من الأذى، وما أكثر ما جرّعتهم من مرارة الحديث. شككت في أكثر ما آمنوا به، وصارحتهم بهذا الشكّ في غير رفق ولا لين، وعِبْتُ عليهم في قسوة وعنف أحبّ الأشياء إليهم، وأكرمها عليهم، من نظمهم السياسية والاجتماعية، ومن سيرة بعضهم مع بعض، وسيرة كلّ واحد منهم حين يخلو إليها».

وهو القائل قبل ذلك بنحو عشرين سنة[٢٤]: «وأنا أعلم أن هذا لم يعجب الناس ولن يعجبهم، وأنا أعلم أنهم كرهوا وسيكرهون أنْ يعمد كاتب إلى مثل هذه الناحية من نواحي الأدب العربي فيدرسها درسًا مفصلاً ويُظهِر الناسَ على دقائقها وأسرارها، ولكني مع ذلك عمدت إليها، وسأعمد إليها متى أتيح لي ذلك..».

ولا بدّ من توضيح مقصده من «الثقافة المصرية» التي أكثر من الإلحاح عليها في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر». فهو لا يقصد إلا أن البيئة المصرية لها من الخصائص والصفات المحلية ما يطبع الثقافة بطابعها فيجعل من الجائز أن توصف بأنها ثقافة «مصرية». وقد أسهب في بيان هذا التوضيح في فصل خاص في كتابه عنوانه: «أتوجد ثقافة مصرية، وما عسى أن تكون؟» يقول فيه[٢٥]: «ولك أن تنظر في أي لون من ألوان العلم والأدب والفن التي تدرَّس في مصر التي

ينتج فيها العلماء والأدباء والفنانون المصريون، فسترى أنها مطبوعة بالطابع المصري القوي الذي لم يستطع الزمان أن يمحوه أو يعفّي آثاره. سترى فيها هذا الذوق المصري الذي ليس هو ابتسامًا خالصًا ولا عبوسًا خالصًا ولكنه شيء بين ذلك فيه كثير من الابتهاج وفيه قليل من الابتئاس. وسترى فيها هذه النفس المصرية التي تجمع بين الجدّة والقِدَم والتي تثبُ إلى أمام ولكنها تستأني وقد تقف من حيث تستأني، وقد تقف من حين إلى حين لتنظر إلى وراء. سترى فيها الاعتدال المصري الذي يشتق من اعتدال الجو المصري والذي يأبى على الحياة المصرية أن تسرف في التجديد. ثم ستراها قد اتخذت اللغة العربية المصرية له أداة مرنة أنيقة رشيقة لا تنبو عن الذوق ولا تتجافى عن الطبع ولا تكلف قارئها مشقة وجهدًا. ولا تقل إن اللغة العربية مشتركة بين مصر وغيرها من البلاد العربية، فهذا حق. ولكن لمصر مذهبها الخاص في التعبير كما أن لها مذهبها الخاص في التفكير».

فإذا لم تكن هذه الثقافة «المصرية» عند طه حسين إلا مذهبًا له صفاته بين مذاهب «الثقافة العربية» التي تتصف بأوصاف خاصة يفرضها اختلاف البيئات الجغرافية أو اختلاف العصور. وهو ما أشرنا إليه قبل قليل، وهو كذلك ما نتفق معه عليه كما يتفق كثيرون من مؤرخي الأدب ونقّاده. وحين أساء بعض الكتّاب فهم ما يقصده من الثقافة «المصرية» ومن التراث «الفرعوني»، صرخ صرخته المدوّية[٢٦]: «فكان حظ مصر إذن من العلم بتاريخ الفراعنة كحظ غيرها من البلاد العربية إلى أواسط القرن التاسع عشر، وكانت أثناء العصور الإسلامية خالصة للعروبة وللحضارة العربية والتراث العربي واللغة العربية.... من أجل هذا لا أعرف أبلغ من السخف ولا أدنى إلى هذيان المحمومين من هذا الكلام الفارغ الذي تردده ألسنة الفئة الباغية في سورية من أن مصر فرعونية حريصة على فرعونيتها معرضة عن العروبة، متنكرة لها».

لقد دافع طه حسين عن اللغة العربية وتراثها دفاعًا قلّ نظيره، وقد ذكرت قبل صفحات أمثلة على ذلك. وأريد أن أسجّل هنا ما أورده الدكتور محمد حسن الزيات[٢٧]، زوج ابنته أمينة، من أن الدكتور إبراهيم بيومي مدكور – الأمين العام لمجمع اللغة العربية بالقاهرة حينئذ وكان طه حسين رئيس المجمع– قال في مبنى المجمع لطه حسين: «إن زميلنا عبدالعزيز باشا فهمي يرى – كما تعلم – أن نكتب العربية بالحروف اللاتينية. ويرد طه حسين: عبدالعزيز باشا فهمي، عقله من أكبر العقول في مصر، ولغته العربية فصيحة بليغة، وهو كما تعلم صديق من أعز الأصدقاء، ولكني أرفض رأيه هذا وأحاربه حربًا لا تتوقف حتى نقضي تمامًا على هذه الفكرة. اللغة التركية يمكن أن يكتبها أهلها باللاتينية، أما اللغة العربية فلا. اللغة التركية ليست لها حروفٌ خاصة بها أصلاً».

وكان قد ذكر قبل ذلك في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» كلامًا يكاد يكون هو هذا الكلامَ الذي ساقه الزيات على لسانه، فهو يقول – بعد حديث عن إصلاح الكتابة–[٢٨]: «وهذا النحو من الإصلاح إذا تمَّ – ولا بدَّ من أن يتمّ – حال بيننا وبين الالتجاء إلى ما التجأ إليه الترك، وما يدعو إليه كثير من الناس من..الإعراض عن كتابتنا العربية إلى الكتابة اللاتينية. وهنا أحبّ أن يعلم المحافظون أني قاومت وسأقاوم أشدّ المقاومة دعوة الدّاعين إلى اصطناع الحروف اللاتينية، لأسباب لا أطيل بتفصيلها الآن. ولكن هذه المقاومة لن تغني شيئًا، ولن يشاركني فيها الناس جميعًا إذا نحن لم نسرع إلى إصلاح الكتابة، لنبطل هذه الدعوة من أساسها، ونلغي حجة الذين يجهرون بها ويُلحُّون فيها».

ولم يكن موقفه من العامية بأقلَّ مهادَنةً من موقفه من الحروف اللاتينية، فهو القائل[٢٩]: «أريد هنا أن يطمئنّ المحافظون عامة والأزهريون خاصة أشد الاطمئنان وأقواه. فاللغة العربية التي أريد أن تعلم في المدارس على أحسن وجه وأكمله هي اللغة الفصحى لا غيرها، هي لغة القرآن الكريم والحديث الشريف،

وهي لغة ما أورثنا القدماء من شعر ونثر، ومن علم وأدب وفلسفة. نعم وأحب أن يعلم المحافظون عامة والأزهريون خاصة – إن كانوا لم يعلموا بعد – أني من أشد الناس ازورارًا عن الذين يفكرون في اللغة العامية على أنها تصلح أداة للفهم والتفاهم، ووسيلة إلى تحقيق الأغراض المختلفة لحياتنا العقلية. قاومت ذلك منذ الصبّا ما وسعتني المقاومة، ولعلي أن أكون قد وُفِّقت في هذه المقاومة إلى حد بعيد، وسأقاوم ذلك فيما بقي لي من الحياة ما وسعتني المقاومة، لأني لا أستطيع أن أتصور التفريط، ولو كان يسيرًا، في هذا التراث العظيم الذي حفظته لنا اللغة العربية الفصحى ولأني لم أؤمن قط ولن أستطيع أن أؤمن بأن للغة العامية من الخصائص والمميزات ما يجعلها خليقة بأن تسمى لغة، وإنما رأيتها وسأراها دائمًا لهجة من اللهجات قد أدركها الفساد في كثير من أوضاعها وأشكالها، وهي خليقة أن تفنَى في اللغة العربية الفصحى إذا نحن منحناها ما يجب لها من العناية فارتفعنا بالشعب من طريق التعليم والتثقيف، وهبطنا بها هي من طريق التيسير والإصلاح إلى حيث يلتقيان في غير مشقة ولا جهد ولا فساد».

ومما يتّسق مع ما تقدّم تشديدُه النكير على المدارس الأجنبية، ومطالبته الحكومة بالإشراف عليها ومراقبتها، قال في ذلك[٢٠]: «وهناك التعليم الأجنبي الذي قام في مصر، مستظلاً بالامتيازات الأجنبية، غير حافل بالدولة، ولا خاضع لسلطانها ولا ملتفت إلى حاجات الشعب وأغراضه، ولا معنىّ إلا بنشر ثقافة البلاد التي جاء منها، والدعوة لهذه البلاد، وتكوين التلاميذ المصريين على نحو أجنبي خالص، خليقٍ أن يبغّض إليهم بيئتهم المصرية، وأن يهوّن في نفوسهم قدر وطنهم المصري».

ويسهب في الحديث عن هذه المدارس إلى أن ينتهي إلى قوله[٢١]: «وإذن فلا ينبغي أن يكون هناك مصريون يخرجون من المدارس المصرية وقد تعلّموا الدين القومي واللغة القومية والتاريخ القومي، وآخرون يخرجون من المدارس الأجنبية وليس لهم من التعليم الديني حظ ما.... ويجب أن يفهم الأجانب والمصريون جميعًا أن قيام المدارس الأجنبية في أرض البلاد المستقلّة مخالف لطبيعة السيادة الوطنية، فإذا قبلت مصر أن تقوم في أرضها هذه المدارس فيجب أن تطمئن إلى أنها لن تكون مصدر شرّ لها، أو خطرٍ على عقلية أبنائها».

وكان كثيرون قد عابوا عليه موقفه من أوربا ودعوته إلى أن تكون مصر جزءًا منها، وانتقدوه أشدّ انتقاد. ويبدو أن هؤلاء العائبين المنتقدين لم يستوعبوا ما ذكره طه حسين في هذا الموضوع، أو استوعبوه ولكنهم كانوا يقفون منه موقف المخالفة والخصومة بالحقّ وبالباطل. ولو رجعنا إلى كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» لوجدناه بريئًا من كلّ التهم التي وُجِّهت إليه، إذ إنه وضّح موقفه توضيحًا ما بعده من مزيد، فهو القائل[٢٢]: «فلا ينبغي أن يفهم المصري أن بينه وبين الأوربي فرقًا عقليًا قويًا أو ضعيفًا ولا ينبغي أن يفهم المصري أن الشرق الذي ذكره كيبلنج في بيته المشهور (الشرق شرق، والغرب غرب ولن يلتقيا) يصدق عليه أو على وطنه العزيز. ولا ينبغي أن يفهم المصري أن الكلمة التي قالها إسماعيل وجعل بها مصر جزءًا من أوربا، قد كانت فنًا من فنون التمدّح، أو لونًا من ألوان المفاخر. وإنما كانت مصر دائمًا جزءًا من أوربا، في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية، على اختلاف فروعها وألوانها».

ويتكرّر هذا الكلام منه بألفاظ وصيغ مختلفة في مواضع متعدّدة من كتابه، فيقول أيضًا[٢٣]: «فإذا دعونا إلى الاتصال بالحياة الأوربية ومجاراة الأوربيين في سيرتهم التي انتهت بهم إلى الرقي والتفوق، فنحن لا ندعو إلى آثامهم وسيئاتهم، إنما ندعو إلى خير ما عندهم وأنفع ما في سيرتهم.... ونحن حين ندعو إلى الاتصال بأوربا والأخذ بأسباب الرقي التي أخذوا بها، لا ندعو إلى أن نكون صورًا طبق الأصل للأوربيين كما يقال، فذلك شيء لا سبيل إليه ولا يدعو إليه عاقل».

ولا سبيل إلى الاستشهاد بكل أقواله ومواقفه في

هذا الموضوع، وحسبنا أن نضيف اقتباساً ثالثًا من كلامه هو قوله[٣]: «فأنا لا أدعو إلى أن ننكر أنفسنا، ولا إلى أن نجحد ماضينا، ولا أن نفنى في الأوربيين. وكيف يستقيم هذا وأنا إنما أدعو إلى أن نَثْبُتَ لأوربا ونحفظ استقلالنا من عدوانها وطغيانها ونمنعها من أن تأكلنا؟!».

وأحسب أن الحديث قد بلغ هنا نهايته، أو يوشك. ولا بدّ من خاتمة نذكر فيها أن طه حسين كان يريد أن يُدْخِل مصر، ومعها البلاد العربية، في العصر الحديث، وكان يدعوها إلى الأخذ بأسباب العصر من: تحكيم العقل، والتزوّد بالعلم، والثقافة المتجدّدة المتطورة، مع التمسك بالإسلام والدين عامةً، والمحافظة على التراث وفهمه فهمًا صحيحًا والاستفادة منه لبناء حاضرنا ومستقبلنا، والمحافظة على اللغة العربية الفصيحة وخطّها، ورفض الدعوة إلى العامية وإلى استعمال الحروف اللاتينية. ولكنه اتخذ لذلك أسلوبًا في الكتابة يقوم أحيانًا على السخرية من غيره، أو تسفيه آرائهم، من أجل أن يستفزّ النفوس والعقول، ويحرّكها إلى التفكير العلمي المنهجي، ويخرجها من الجمود والخمود اللذين كانا يرينان على الحياة العقلية والعلمية حينئذ. كذلك كان في مقالاته «حديث الأربعاء» وفي كتابه «الشعر الجاهلي» وفي دراساته الدينية «على هامش السيرة» وعن «الفتنة الكبرى» وسواهما. ولكنّه مع ذلك ظلّ محتفظًا بعفّة القلم واللسان، فلم تصدر منه كلمة نابية في كل ما كتب، وقلما كان يتعرض للأشخاص في ذواتهم بالتجريح والطّعن، وإنما كانت سخريته من الآراء وحدها.

ومن واجب وزارات التربية والتعليم ووزارات الثقافة في أقطار وطننا العربي أن تؤلف لجانًا لدراسة كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» لتستخرج منه أسسًا لسياساتها التعليمية والثقافية. وكذلك فإن من واجب وزارات التربية والتعليم والمعاهد المتوسطة والجامعات أن تقرّر كتب «حديث الأربعاء» أو فصولاً منها على طلبة السنوات النهائية في التعليم الثانوي والسنوات الأولى في المرحلة الجامعية لتصل الطلبة وصلاً حقيقيًّا ممتعًا بجوانب تراثنا الأدبي بأسلوب يعلّم العقل والعلم معًا ويثير الخيال والعاطفة.

وعسى أن يكون في ذلك تعويض وتكفير عما لحقه في حياته وبعد مماته من تجنٍّ وافتئات، أما ثوابه الأوفى فعند ربّ العالمين إن شاء سبحانه. ■

الحواشي:

١ من أمثال: رفاعة رافع الطهطاوي، ومحمد عبده، وقاسم أمين، وأحمد لطفي السيد، وأحمد فتحي زغلول، وغيرهم

٢ حديث الأربعاء ١:٦٩، دار المعارف بمصر ١٩٥١م.

٣ في الأصل: الأمثال. وقد نخالفه في موضوع المثل العليا وتغيرها هنا، ونكتفي بالحكم على تغير بعض الآراء والأحكام وربما المواقف.

٤ مستقبل الثقافة في مصر: ٢٧٤، دار المعارف بمصر ١٩٩٣م.

٥ ص: ٢٩٤

٦ ص: ١٧٦

٧ ص: ١٧٧

٨ في مقالة نشرها بجريدة الجهاد ١٩٣٥/١/٣٠م ثم جمعها في كتاب: حديث الأربعاء ١:١٣.

٩ حديث الأربعاء ١:١٤.

١٠ انظر لذلك مثلاً: الدكتور عبدالمجيد المحتسب، طه حسين مفكّراً، مكتبة النهضة الإسلامية، عمان ١٩٨٠. ومحمود مهدي الإستانبولي، طه حسين في ميزان العلماء والأدباء، المكتب الإسلامي، بيروت ١٩٨٣، وسواهما كثير.

١١ الدكتور محمد حسن الزيات، ما بعد الأيام: ١٣٨، دار الهلال بمصر ١٩٨٦م.

١٢ هما مؤتمر اللجان الوطنية للتعاون الفكري، ومؤتمر التعليم العالي، وقد عقدا في باريس سنة ١٩٣٦م أو ١٩٣٧م كما ذكر في مقدمة كتابه «مستقبل الثقافة في مصر»: ١١و١٢. وقد ذكر الدكتور محمد حسن الزيات (زوج أمينة بنت طه حسين) في كتابه «ما بعد الأيام»:١٤٢، دار الهلال بمصر ١٩٨٦م أن كتاب مستقبل الثقافة بمصر «كان يعده في الأصل ليقدمه تقريراً إلى النحاس باشا».

١٣ مستقبل الثقافة في مصر: ٢٨٨.

١٤ ص: ٢٢.

١٥ ص: ٢٨٧-٢٩٢.

١٦ ص:١٩

١٧ مثلا: ص ١٨٣ و ٢٩١

١٨ مثلا: ص ١٨٣

١٩ مثلا: ص ١٨٤

٢٠ ص: ١٨٦ و ٢٨٧

٢١ جمعها مع مقالات أخرى في كتابه «حديث الأربعاء». أنظر نشرة المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٢٥م، ص:٦، ونشرة دار المعارف ٢:٦، الطبعة الثانية.

٢٢ ما سبق ص : ١٠و١١و١٢و١٤و١٧...

٢٣ خصام ونقد: ١٣٣، دار العلم للملايين ببيروت ١٩٥٥م.

٢٤ حديث الأربعاء، المقدمة ص: ز، المكتبة التجارية الكبرى بمصر.

٢٥ مستقبل الثقافة في مصر :٢٩٣.

٢٦ كتابه «كلمات»:٢٨-٢٩، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٧م.

٢٧ ما بعد الأيام: ١٥٨.

٢٨ مستقبل الثقافة في مصر: ١٨٨-١٨٩.

٢٩ مستقبل الثقافة في مصر ١٨٢.

٣٠ ص: ٥٥.

٣١ ص: ٥٩.

٣٢ مستقبل الثقافة في مصر: ٢٨.

٣٣ ص: ٤٤.

٣٤ ص: ٤٩.

المثقف العربي

و انفجار الأسئلة

عبدالسلام المسدّي *

مآزق الوعي

هل بوسع المثقف العربي أن يصنع شيئا على حدّ ما يصنع أيّ مثقف آخر في وطنه؟ وهل ما زال بإمكانه أن يحلم بقدرته على أن يزرع في جنان الأرض بذور فكرة تختمر فتنمو ثم تشيع فتُحرك الحدث وتؤثر في مجاري الواقعات ولو بمقدار أصغر الأظافر؟ تُرى هل تصطخب بواطن المجتمع بعد أن استجْرحت فتهتزّ البُنى أسفل الهرم وأعلاه فينادي الجميعُ بالمثقف أنْ ألق علينا بشعاع الفيض يُسربلنا دفءً أو يوقدنا حِمَمًا؟

ما عسى لو أن حركة الأفلاك تدور دورتها العجائبيّة فتتبدّلَ النقمة التي بين أنصار المثقف وأعدائه؟ وهل يستفيق القائمون على مصائر الأمّة فيتبيّنوا أنهم قد يضعون الدساتير، وقد ينتجون مالاً ويصوغون القرارات، وقد يوقعون على المعاهدات أو ينخرطون في الأحلاف، ولكنهم ليسوا في حاجة إلى شيء كما هم في حاجة إلى صناعة الرؤى وابتكار الأفكار؟ أفلا تتفتح بصائرنا جميعًا فنرى كيف أن التحكم في مجرى الأحداث والسيطرة على حركة العالم إنما المرجعُ فيهما إلى فكرة تصاغ فتستوي خيارا ثم تغدو محرّكا يجرف كلَّ ما حوله جرفا؟

لقد كان كافيا أن نسمّي؛ أن نُطلّق اسما؛ أن نصطلح على الأشياء اصطلاحا نريده ونحمل الناس عليه بعد أن نُضمِّر ونُبيِّت. كان كافيا أن نسمّيَ الدفاع عن الحق إرهابا. كان كافيا أن نسمّيَ مقاومة الذي يغتصب الأرض ويُزهق الأرواح إرهابا. كان كافيا ألا نتحدّث عن الاستماتة في سبيل الحق بلفظ «الاستشهاد» وأن نتحدث عنها بلفظ «الانتحار». كان كلّ ذلك كافيا كي نحوّل الأفكار إلى ترسانة للاحتشاد وإلى وقود للاستنفار. كان كافيا أن يقع تخليق فكرة في الأنبوب داخل ورش صناعة الأفكار حتى يَتّم تخليق أعظم تواطؤ في التاريخ داخل معسكر السياسة الدولية الحديثة.

صناعة الأفكار حين يقتنع بها أهل القرار فيحوّلونها إلى طاقة تتحرك فتدفع قاطرة التاريخ هي تلك التي ينتجها المثقف، وعلى هذا الأساس يسمّونه المفكّر أو رجل الفكر، لا على معنى أن صاحب القرار ليس مفكرا، وإنما على معنى أن شغل المثقف، ووظيفته، وعلة وجوده، هي إنتاج الأفكار وصياغة الرؤى، بينما وظيفة السياسي -تلك التي يحاسب عليها- هي إنتاج القرار ثم إجراؤه والسّهر على تنفيذه.

* ناقد وأكاديمي من تونس.

صناعة الأفكار هي كتلك التي وضعها ميشال فوكو في كتابه «الكلمات والأشياء»[1] فيُرينا كيف يسير العالم طبقا للمنظومات الرمزيّة التي تتحوّل إلى سلطة داخل المجتمع، وكيف تتمّ السيطرة على الكون من خلال ثلاثة نواميس: الحياة، والعمل، واللغة. وصناعة الأفكار هي كتلك التي يقولها جون أوستين حين يضع كتابه الخطير الفريد: «كيف نصنع الأشياء بالكلمات»[2].

قد يكون من هموم المثقف أن «يتحدّث سياسة» وقد لا يكون ذلك الحديث بين همومه. ولكنه -سَعَى أم أبَى- يظلّ مهموماً باللغة، ويظل مهموماً بالخطاب، ويظل حاملاً لهمّ آخر هو همّ مؤسّسة الفكر: ما مآلها؟.وما الذي يتهدّدها؟ وكيف ستخرج من الأنفاق التي حشرتها الأحداث فيها.

إن الكون لغة. وإن العالم تسمية. وإن الفعل الأعظم بيد الإنسان هو تعيين الأشياء بواسطة الكلمات عسى أن يسيطر على الوجود حين يسيطر بالأسماء على المسميَّات. وعندما تفجّرت الأبراج كان أكبر تسابق حصل على البسيطة بين كل أطراف المعمورة هو إنجاز فعل التسمية، كان لكلّ ألفاظه، ولكل مقاصده، ولكلّ مكره في مخاتلة الآخر عبر لعبة الكلمات. كانت هناك -بين الشرق والغرب ثم بين الشمال والجنوب- ألفُ تسمية وتسمية، وكان هناك -بين جليّ ومُضمَر- ألف ألف دلالة. وسيَفْرُغ يوماً أهل الخبرة والدراية حين تضع الأحداث أوزارها فَيَجمعون ما تراكم من أكداس التسميات كي يستعصروا ما في حناياها من تأويلات سياسيّة غامرة، ويستنطقوا ما تشي به من مواقف ثقافيّة أو رؤى حضاريّة.

عربيّا -بين عشرات التسميات- كان هناك «ثلاثاءُ الرعب» وكان هناك «الثلاثاء الأمريكي» ولكن كان هناك أيضا تسمية أخرى بها يتمّ استجلاب التاريخ العربي من مخازن الذاكرة المتوجّعة، كان هناك «أيلول أمريكا الأسود» الذي يعيد إلى الوعي العربي «أيلول الأسود» بحم تطابق الشهر على الشهر يوم تفجرّ الوضع بين الفلسطينيّين وأشقائهم الأردنيّين علم ١٩٧٠، وانبثقت منظمة أيلول الأسود التي اغتالت الوزير الأوّل الأردني وصفي التلّ وهو في القاهرة في ٢٨ نوفمبر ١٩٧١. وبين التسميات كان هناك «أحلكُ أيلول» و«أيلول الأسودُ جداً». ولم يكن أحد - في بداية الأحداث- يتوقع أن أيلول أمريكا الأسود سيكون هو أيلول العرب الأسود، وأن التاريخ سيتم استنساخه من جديد عبر الخلقة المشوّهة المرعبة.

عندما اندكّت الأبراج يوم ١١ سبتمبر ٢٠٠١ اندك معها نظام القناعات التي كانت تسكن نفوس الناس الذين هم ناس الأبراج، والذين منهم يتكون شعب الأبراج، ويومها تفجّرت معها منظومة المسلمات التي كانت لدى السّياسيّين هناك كالبديهيّات تحكم خيار القيادات مهما اختلفت رؤاهم، ومهما تباينت مرجعيّاتهم الحزبيّة والانتخابيّة.

وانفجرت الحناجر يومئذ بكل شيء إلا بأصوات النقد الذاتي الغائص على أعماق الظواهر. والأفواهُ التي تجرّأت هناك -فخرجت عن السّرب، ونطقت على استحياء- إنما قامت توجّه اللوم لأجهزة الاستخبارات كيف غَفَتْ وتَغَفّلت، وكان ذلك شاهدا جديدا على إمعانها في تغييب الوعي بعميق الظواهر وخفيّها. فاللوم إلى حد التأنيب، والتقريع الذي شارف التّجريح، كلاهما كان يعني أن الاستحكام لم يُدرك مداه، وأن الإحكام أولى من الاستحكام. وكلاهما كان إرهاصا بالإعلان عن ميلاد الحزب الجديد النافي لثنائية الجمهوريّ والديمقراطيّ: حزب الدولة الأمنيّة الحديديّة.

مثقف ومثقف

تحطيم الأبراج قد قوض رتابة التاريخ داخل مملكة الأبراج. أما ما تلا اندحارَ الأبراج فقد أتى على قلعة أخرى يَدك قواعدها، ويخلخل أسسها التي في باطن الصّخور الأرضيّة: إنها قلعة الفكر الإنساني التي شيّدتها جهودُ البشرية عبر الثقافات المتعاقبة، والتي كان العالم الذي راح يصفّق لما جرى بعد تفجير

الأبراج هو آخرَ حلقة من حلقات سلسلتها التاريخية الطويلة. اضطربت المنظومات داخل مملكة الأبراج، فانبرى حرّاسها يَنْشدون تقويض جمهورية العقل حيثما كان عقل، وحيثما كان تسليمٌ بسلطان العقل. وكان لزاما عليهم أن يجهزوا جيوشا من الدلالات ينسفون بها قلعة اللغة من الداخل، ويُطيحون فيها بالقواسم الفاصلة بين الحقيقة والمجاز حتى تَنْفسح الفضاءات وتتمطط فتزهو بين أرجائها لعبة الخطاب، وتتألق أعراسُ التّخييل، فتُدفَن عفّة الدلالة وتُقبر براءة التأويل في موكب جنائزيّ رهيب.

صُنّاع التاريخ -المحرّكون لقطاره كالجالسين على مراكبه- تساءلوا: مَن نحن؟ تساءلوا جمعًا، وتساءلوا فرادى. كلٌّ واحد قال: من أنا؟ وكان أول المتسائلين ذاك الذي كان يقال عنه إنه المثقف، وكان قد سلّم لنفسه بأنه المثقف، وكان قد اعترفت له الجموع بأنه قيّمٌ على الكلمة، وأنه وصيٌّ على جراحات الناس المكلومين بمدية الأحداث.

كان المثقف الآخر -حيثما كان مثقفٌ مالك لأمره خارج حدود الوطن العربي- يتساءل عما يجري من الأحداث، ويتساءل عما كان عليه أن يفعل في ملاحقة الأحداث. وكان المثقف العربي يتساءل هو أيضا. فأما المثقف الآخر فكان تَسآله ذا حركة مُثناة لأنه مزدوج الاتجاه على مطافين: يسائل الأحداث كيف حصلت، وهل من مفسّر لحصولها، صارفا النظر تحت وقع الصّدمة الأولى عن مدى المسوّغات الثاوية وراء تدحرج الأبراج، وعن مدى المبرّرات الكامنة وراء كل ما حصل بعد تهاوي الأبراج، ويسائل صنّاع القرار الذين رسموا الخيارات التي حَدّدت مسار الأحداث بعد الانفجار. كان ذلك المثقف واقفا يواجه التاريخ ويواجه المؤسّسة التي تتحمّل أعباء التاريخ.

وأما المثقف العربي فقد كان في وضع لا يَحْسده عليه إلا الغافلون. كان على مَوْطئ متشقق. والسبب أنّ تَسآله كان مثلّث الأضلاع: كان يتساءل عن الحدث، وكان يتساءل عمّن صنع الحدث، ويتساءل عمن يصنع القرار فيما بعد الحدث، ولكنه كان يقيس كلَّ ذلك بالمسافة التي تفصله عن موقع صنْوه: ذلك المثقف الآخر، في العالم الآخر. كان يقيس أوّلا المسافة التي بينه وبين الأحداث في مقابل المسافة التي تفصل بين المثقف الآخر وبين نفس الأحداث، ويقيس ثانيا المسافة التي بينه وبين أصحاب القرار هناك.

كان المثقف العربي يتساءل ولا يُسائل، وكان يقارن في غَيابات الوعي بين أدائه لرسالته وأداء المثقف الآخر لرسالته. كان الآخر ينسج خطابا في ذاته ولذاته، وكان المثقف العربي مهموما باستراتيجيّة خطابه أكثر مما كان عاكفا على مضمون خطابه. لذلك يتحرك في فضاء محاصر: كان عليه أن يُرضيَ سامعه أو قارئه طبقا لقناعاته، وكان عليه ألا يُغضب المؤسسة الحارسة له والحارسة لسامعيه ولقرّائه. كان كمن يسير على البيْض دون أن يَكْسره.

ولكن اللوحة قد كانت سُرْياليّة حتى الرميم: كانت من عوالم كافكا ومن شاشات هيتشكوك. فالمثقف العربي قد روّضته الأحداث حتى ارتاض بترويضها. كان قد تعوّد على ممارسة الرقابة الذاتيّة فكادت تصير جزءا من آليّاته الذهنيّة. استلذ الانضواء تحت القمع الذاتي فأصبح يزايد في السّخاء فيجود بأكثرَ مما يُطلب منه حتى ليُخيَّل لك أنه قد أخذته الفتنة المازوشيّة، لذلك تراه يضحك كثيرا عندما يدخل إلى مسرحيّة «ماذا يقولون له؟»[٤] ويسمع بطلها المنفرد يقول: «إذا داس أحد على قدمي قلت له بالله معذرة أني وضعت رجلي السّخيفة تحت حذائك الكريم. وإذا تسللتْ يد اللصّ إلى جَيْبي امتنعتُ عن نهره حتى لا أخجله». كان ذلك شأنَ البياض الأعظم، ولهذا عُدَّ فارسا مغوارا مَن شَذ عن الأعراف حتى ولو لم يقل إلا ما يمليه العقل من بديهيّات اللحظة، وما تستدعيه الأخلاق الأولى من مكاشفة. وفجأةً، إثر تداعي الأبراج، أصبح المثقف العربي -على عموم اللفظ لا على استثناءاته- يرى مؤسّسة القرار عنده، ويرى صنّاع الخيارات في وطنه، ويرى أولي الأمر في أمّته، تجاهَ السلطة الدوليّة، تماما في نفس الوضع الذي كان هو عليه تجاهَهم. أصبح المثقف يرى مؤسّسته

دراسات عربية

السيّاسيّة في نفس الوضع الذي هو عليه، أصبح يتأمّلها وهي تمارس على نفسها الحظر الذاتي في مواجهة صانع القرار الدولي، وأصبح يراها تستلذ بأن تمارس على نفسها قمعا طواعيّا منصاعة بتقديم كلّ ما يُرجى منها في سخاء واسع عجيب.

كانت لوحة عجيبة فاتنة: صنّاع القرار العرب يمارسون على أنفسهم القمع الطوعي، ويتمرّسون سريعا برياضة جلد الذات. وكان المشهد من الأدب اللامعقول: رجال السياسة أصبح مطلوبا منهم -هم أيضا- أن يسيروا على البيض دون أن يَكْسروه.

رأى المثقف شيئا عَجَبا: رأى المازوشية العربية في أجلى صورها. مازوشيّة المؤسسة السياسيّة حين يدفعها الحدث إلى الإمعان في جلد الذات. ولكن المشهد كان يغري المثقفين الشرفاء أن يأخذوا ثأرهم التاريخيّ فَيَشْمَتوا الشماتة القصوى كي يطهّروا رواسب الضغينة الجماعية. غير أنهم أمسكوا، فلم يَشمَتوا: لأنهم شرفاء، ولأنهم يتّقون نكالة الشامت الأكبر. وانكفأ المثقف -هنا وهناك- يفحص مرجعيّاته التي فيها علّة وجوده، وعلّة وجوده أن يفكّر، وأن يعرف كيف يفكر، وأن يستطيع التساؤل: لمَ أفكر؟ ولمن أفكر؟ وباسم من أفكر؟ وهل من حقي ألا أفكر؟ عاد يراجع كل شيء، وبدا له أن يثوب إلى قلعته الحاضنة: المؤسَّسة المعرفيّة بكل أشتاتها، ففوجئ بحصونها تتشقق تحت وقع الأبراج، وبأعمدتها تهتز بفعل الأحداث التي تلت انحناء الأبراج، فما من ميثاق إلا وأتى عليه دويُّ الانفجار.

صناعة التاريخ

فتح المثقف عينيه على الهول الأكبر: لقد كان سقوط الأبراج فاجعة سياسيّة، وما جاء بعد سقوط الأبراج قد كان فاجعة إنسانية، أما تفسير هذا وذاك، وتبرير هذا بذاك، فقد جاء بفواجعَ فكريّة قاصمة، هولُها على آلة التفكير أضعافُ ما كان للتفجير ولما تلاه. ففي الأول نُكب الضمير الأخلاقي، وفي الثانية أريق دمُ كلّ الضمائر، وأهدرت شرايين الفكر، فضاعت من العقل العاقل نجمته القطبيّة. ويظل غِرًّا كلُّ عالِم وكلُّ مفكّر وكلّ مثقف يخيّل إليه أن ما جرى -يوم الأبراج وأيام ما بعد الأبراج- لا ينال من أسس النظر الخالص، ومن آليات التفكير المنهجي، ومن نواميس اشتغال العقل وضوابط الاحتكام إلى الفكر النقدي التّوّاق.

سيكون غِرًّا كلُّ أكاديمي يظل يتابع الحدث كما كان يتابعه من قبل، ويظلّ يصغي إلى تقلّبات الخبر - مهموما أو متسلّيا- وهو يظن أن الخبر يَعنيه فقط لأنه كائن اجتماعي أو سياسي. أغرارٌ نحن إن لم ندرك بأن المؤسّسة المعرفيّة قد أصابها رصاص الأحداث في جوهر وجودها. سنكون خارج الزمن التاريخي لو أننا ظللنا نتابع أشرطة الأنباء لأننا فقط نحمل إحساسا بالمواطنة سواء أكانت قطريّة أم قوميّة أم إنسانيّة، سنكون في منطقة التسلل الفكري إن لم ندرك أن الأحداث أصبحت تعني المثقفين والمفكرين بوصفهم كائنات علميّة وأكاديميّة بالأساس، فجوهر وجودنا الفكري قد أصابه وابل الأحداث، ومنذ انحدرت الأبراج تبدّلت العلاقة التي بين المثقف ونشرة الأخبار. فقد كان هناك قناعتان كُبْريان زعزعتهما برقيّات وكالات الأنباء، فأصبح متعذرا منذئذ أن ينفصل الكيان المعرفي عن الكيان السياسي، وحصل الاختراق الذي شقّ الأنفاق بين مواطنة المثقف وثقافة المواطن.

وبرز مشهدان بالغَا الدلالة: المشهد الأول يخصّ علاقة المثقف بمفهوم التاريخ، والمشهد الثاني يخص علاقته بفلسفة المنهج.

كان المثقف يعيش على قناعة أولى، هي يقينيّة لديه لأن التاريخ صدّقها، وهي أثيرة عنده حميمة لأنها تشهد له بزهو الذات إذ تزكّي دستوره حسب الأعراف، فتجعله مبدعا فاعلا في مسيرة الزمن. هذه القناعة هي أن التحولات السياسية الكبرى في تاريخ الإنسانية إنما يهيّئها المثقفون من حيث هم قادة الفكر، ولا يأتمر قادة المجتمع بشيء كما يأتمرون بوصايا الفكر حتى ولو أظهروا تبرّما عابرا، وهم أول

من يعرفون بأنه ما من أحد تمرّد على قانون التاريخ إلا وكان حَتْفه في تمرّده. كذا كان الأمر منذ سقراط، وكذا كان الأمر مع فلاسفة الأنوار حين هيّأوا ثورة الحريّات الكبرى. بل كذا كان الأمر حين نسج المفكرون أطروحاتهم على جدليّة التاريخ وانقسموا فرقا وفيالقَ بين تشخيص مُحايث وتشخيص مُفارق، وكذا ظل الأمر حين صاغ فلاسفة المجتمع وعلماءُ المعاش آراءهم حول الاقتصاد كيف يكون: أحُرّا أم موجَّها؟ وحول تدبير شؤون الجماعة على أيّ الأسس يستوي: هل الأفراد في خدمة الدولة أم الدولة في خدمة الأفراد. ويبلغ زهوُ المثقف بنفسه مداه الأقصى فيتحوّل إلى تألق بالذات حين يَطْمَئنّ إلى الحقيقة كما يخالها، وهُيامُه أن قادة الفكر هم المهندسون لمعمار التاريخ، وما السياسيّون إلا مقاولون يتولّون إنجاز المثال وتشييدَ الأنموذج ومن ورائهم المهندسون يراقبون سلامة الأداء. إلى أن جاء الاحتشاد الجديد، تحت لافتة النظام العالمي الجديد، والاقتصاد الجديد، والليبيراليّة الأجدّ، ويرى المثقف ما لا يراه غيره: على السطح قراءة، وفي الباطن أخرى. ففي الظاهر كأنما الأحداث–منذ العقد الأخير من القرن الأخير– تتحرك طبقا لنفس القانون الأثير: وهو أن الفكر هو الذي يصنع التاريخ، وأنّ أطروحات العقل الخالص هي التي تحوّلها السياسة إلى عقل عمليّ. ففي مسافة ما بين مقولتين –نهاية التاريخ وصراع الحضارات– تشكّلت داخل البراجماتية السياسيّة ملامح النظام العالمي الجديد. هكذا بدا. وهكذا نتوهّم أن الأفكار التي مَارَ بها العقلُ وهو يشتغل قد اقتنصها حرّاس القلعة السياسيّة فاعتنقوها، ودخلوا بها ورشة التجريب ومخابر التوليد ليستنسخوا من الفلسفة المحض فلسفة العمل.

غير أن القراءة الأخرى –قراءة المثقف الجديد في زمن التاريخ الجديد– ستجعلنا نُبصر صورة أخرى بعد تقليب الظاهر على قفاه: فالفكر الذي أثمر أطروحة نهاية التاريخ، وأثمر ضميمتَها صراع الحضارات، لم يكن فكرا خالصا كما كان الفكر الإنساني في فضاء ثقافته المتعددة: منذ المايوتيقا السقراطيّة، إلى فكر الأنوار، إلى جدل التاريخ، سواءٌ جدلُ الأنموذج المثال أو جدل المادة المرهونة على بساط الأرض. هذه القراءة الأخرى –قراءة المثقف الجديد– تبدأ من لحظة التّعيين في منبع صدور الأطروحة. ذلك أن المتحتم الثقافي الجديد يوصي بأن حيثيّات نشوء الأفكار أولى بالاعتبار من تجليات نشأة الأفكار. هنا، دلالة الإنشاء أقوى من دلالة النّشوء، تماما كما أن دلالة التفجير أعنف من دلالة الانفجار.

فوكوياما يعنينا جميعا بنظريّته حول نهاية التاريخ، ولكنه –هنا والآن– يعنينا بذاته من يكون، وهو ما يعرفه الجميع وقلمّا يربطون النشأة بالإنشاء. هو موظف برتبة خبير في مركز البحوث التابع لوزارة الخارجيّة في بلد الأبراج، وحين كان يحبّر النظريّة كان يعمل لحساب المركز متقاضيا مرتّبه على ما يحبّر، ولذلك نشر البحث –خلال سنة ١٩٨٩– في المجلة التي أسمها «المصلحة القوميّة». ثم صَنَعت الآلة الإعلامية من مضمون المقال أطروحة ذاتَ نجوم فكريّة، وألبستها حلّة النظريّة الكبرى، وانخرط فوكويوما في آليّة إعادة إنتاج الأفكار. وكان ما كان(٥).

وفي خضم الجدل حول نهاية التاريخ انبثق الصوت الآخر الذي جاء في الظاهر ناقضا ولكنه في الباطن جاء ليُمْعن ويستكمل. فهنتجتون هو في ذاته مديرُ مؤسّسة للدراسات الاستراتيجيّة ردّ على فوكوياما بدراسة عنوانها الأصليّ: «المصالح الأمريكيّة ومتغيرات الأمن» وفيها يصادر على أن الغرب بعد أن أطاح بآخر أعدائه وهو الشيوعيّة، وبعد أن نسف القلاع الاشتراكية قلعة قلعة عن طريق الانفلاق الذاتي، لا بد له من عدو جديد يوحّد صفوفه بحكم حتميّة حضور الصراع في بناء التاريخ. وحَدّد من سيكون هذا العدوّ الجديد..

لقد كانت فرضيّة اصطدام الحضارات ينبوعا مولّدا للأدبيات المتنوّعة، كما استثارت بعض المفكرين الغربييّن المتشبّثين بالرؤية الاستراتيجيّة ذات المدى الإنساني البعيد، فبادروا بمناقضة هذه الأطروحة

معتبرين إياها معاكسة للمصالح القوميّة التي تظن أنها تؤازرها(٦).

لم يكن إنتاج الأطروحات النظرية من ثمار الفكر الخالص بنفسه لنفسه، ذاك الذي لا يذعن للتوظيف ولا يرتهن بطلبيّات المَقاس بين العرض والترويج. ويعاد استنساخ الصورة الدائمة: إذا وَظّف الفكر نفسَه للسياسة فسرعان ما يُغريه أن يسابقها، وأن يزايد عليها، فيسخو بأكثر مما ترتجيه منه أحيانا.

تَكَشَّفَت بؤرة الفاجعة أمام بصائر المثقف، وانزلقت الأرض تحت أقدامه، فخرجت آلة التفكير من حصون العقل الخالص الكانطيّ، وولجت إلى مَعْقِل الفكر الثأريّ. افتقد العقل ميثاقه: فالفكر منذ أثينا إلى الدولة المدنيّة كان خالصا، لا بالضرورة طاهرا طهورا، ولكن بمعنى أنه قاطرة تجرّ عربات السياسة فترسم الطريق أمام حركة التاريخ. أما مع المقولات الجديدة -من نهاية التاريخ إلى صراع الحضارات إلى الاقتصاد الليبيراليّ الجديد- فآلة التفكير عربة تجرّها مؤسّسة القرار تحت مظلة المصالح القومية، ومن خلال عدسات الدراسات الاستراتيجيّة، وبتواطؤ فرسان البحث الاستشرافيّ اللاهثين وراء ضمائد الأمن القومي. أصبحت السياسة هي التي تصنع التاريخ بأطروحات العقل المستأجَر الذي توظفه مؤسّسة القرار لإنتاج الأفكار على مقاس المقاصد الأمنيّة المُضْمَرة. وتهتزّ كبرى ثوابت العقل الإنساني أمام المشهد الجديد الناطق باسم الميثاق الجديد: ليس البقاء للأصلح وإنما البقاء للأقوى، ويتقوّض جوهر الوجود الديكارتي تحت أقدام الذرائعية المستعرة: أنا أدين فأنا موجود، وأنا أقاضي فأنت موجود، وأن أؤدّب فلا أحد موجود.

ألوان الطيف

تلك هي الضحيّة الأولى: هي عالقة بجوهر مفهوم التاريخ، وهي عالقة بقدرة العقل على الفعل في التاريخ. ولكن الذي تلا تفجير الأبراج قد دك قلعة أخرى من قلاع المؤسّسة المعرفية سواءٌ تشكلت في المنظومة الأكاديميّة أو في المنظومة الثقافية أو في المنظومة التربوية التعليمية، فالعلم والإبداع والتنشئة على مسطبة واحدة: وجهًا لوجه أو كتفا لكتف أو ظهرًا لظهر. المثقفون -هذه المرة- معنيّون بالأحداث لا فقط كمواطنين سواءٌ أكانوا متسيّسين أو غير متسيّسين، وإنما هم معنيّون كعماد مركزي في المنظومة التعليمية والتربوية،وذلك ضمن دائرة المنظومة المعرفيّة والبحثيّة، وربما هم معنيّون أيضا ككيانات تحترف الإبداع. إنها قلعة المنهج كما شيّدها الجهد الإنساني الطويل عبر كل الثقافات النيّرة المستنيرة. فالمثقف كان يعرّف نفسه ويحدّد وظائفه بناءً على ما يمتلكه هو ولا يمتلكه صاحب القرار المحاصَر بجَنَبَات السيّاج الذي يجلس فيه ليمارس سلطة القرار. المثقف هو الذي -عند كل مَرْصد- يستبصر درجات الطيف بأكملها، وهو الذي لا يسوؤه أن يزكّي الآن قررا وأن يعترض من الغد على قرار آخر وإنْ وقعتهما يد واحدة. ذلك أن مبرر وجوده كامن في الحكم على صاحب القرار من خلال القرار لحظة اتخاذ القرار. فإذا حكم على القرار من خلال صاحب القرار تدحرج إلى المهادنة فتنتقض مبررات وجوده.

سقوط الأبراج دك يومها قناعات شعب الأبراج، ولكن الذي تلا ذلك اليوم قد نسف رصيدا عظيما من أرصدة الثقافة الإنسانية، وهو رصيد ألوان الطيف. ما تلا ذلك اليوم من أحداث -وما زال يتلوها- قد نصب تمثالا جديدا هو أقنوم الفكر الواحد، وأقام دستورا جديدا ليتحول الفكر النظريّ إلى فكر ذرائعيّ ذي ثنائيّة حدّيّة فاصمة: من لم يكن معي فهو ضدّي، ومن لم يكن نصيرا لي فهو عدو من أعدائي، ومن لا يزكّي صنيعي فَصَمْتُهُ قرينة على إجرامه. وضاعت درجات الطيف الفكري، وامّحت مراسم البروتوكول الجدليّ: لم يعد مسوَّغا أن تقول: من ليس معي فأمره بيده. بل لم يعد مقبولا أن تقول: من ليس ضدي فهو معي، فتلك من حصافات الذكاء العملي حين كانت السياسة في زواج سعيد مع الأخلاق حتى ولو كان الزّواج مسجَّلا على دفاتر قران المتعة.

وتَدَشَّن عصر جديد لمثاقفة جديدة: هي مثاقفة التجريم. أغرار نحن إن توهّمنا أن الأمر ليس إلا سياسة، وأن العلم والمعرفة والثقافة كلها في منأى عن دويّ الزلازل: فكيف يواصل الفكر النظريّ احتكامه إلى المنهج الجدلي؟ وكيف يسُوغ للمعلم وللأستاذ وللمحاضر ثم للأكاديمي وللباحث أن يواصلوا إيمانهم بثلاثيّة المنهج حيث الكونُ قضايا تواجهها نقائضُ والعقل يستنبط التأليفات التي تتحرك إلى الأمام؟ وكيف يواصل المبدع كتابة رواياته أو مسرحياته ليصوّر غزارة الوجود وتنوّعَه الخلاق وطوفانٌ من نسقيّة الفكر المتفرّد يغمره صباحَ مساءَ؟ كيف يواصل الفيلسوفُ جدله والناقدُ نقدَه والمؤرخُ تأويله وكلُّ ما في الكون من حولهم يردّد الصّدى الوافدَ من ركام الأبراج: أنا الحقيقة والحقيقة أنا؟ أما عن الشاعر الذي حُلْمُه جنون وجنونُهُ من الأحلام فلا أحد يَسمع نشيده عندما تمطر السّماء مظلات وقنابل.

الصورة الأخرى

على جمرات الوعي التاريخي لم يكن أمام المثقف العربي خيارات كثيرة، كان أمامه خيار واحد هو أن يبحث عن صورته من خلال صورة المثقف الآخر، في العالم الآخر. وانكفأ يُضمّد الجراح التي كَلَمَتْها ثنائيّة الأنا والآخر، وأصبح يلوذ بالذي كان يُدْمِيه متسائلا عن صورة الأنا في مرآة الأخر.

هناك، في العالم الآخر، كان المثقف المتمرّد دوما على الأحداث، والثائر باستمرار على ذرائعيّة القرار، والمعترض آليّا على المؤسّسة الكبرى كلّما عنّ لها أن تخرّب قلعة الفكر تحت إغواء السرّياليّة السياسيّة. أما في وطننا العربي فقد كان المثقفُ حيرانَ أسفا. نطق المثقف الآخر منذ اليوم الأول وتردّد مثقفنا بضعة أيام. وانبثقت جليّة لأول مرة صورة دلالة الصمّت، وكانت خزيا مَخْزِيّا. وحين بدأ يفتح فَاهُ بعد مرور الأيام الأولى كان يتحسّس الطريق بعصًا بيضاءَ يَجُسّ بها على الأرض قارئا ألف حساب.

المثقف الآخر كان حرّا يقول كلّ شيء، في أي مكان، وفي أي ساعة. وكان المثقف العربي مقيَّدا كبّلته كوابح التأثيم كالنائم الذي يروم الجري في الأحلام. كان يجرّ ماضيا بأعباء التّعب فجاءته الأبراج بعقدة جديدة من عُقد الذنب. كان عليه إذا رام الكلامَ أن يستهلّ خطابه بمقدّمة طلليّة يقف فيها على آثار مانْهاتنْ باكيا عليها بعد أن دَرَستْ، ذارفا دمعَ الخراب. كان المثقف الآخر حرّا، وبدستور حريّته كان ينفر من المقدّمة الطلليّة لأنه يربو بنفسه عن تأكيد البديهيّات، وبحريّته كان المثقف الآخر يستنكف أن يقول ما ينتظره منه المنتظرون. بحريته كان يسكت حتى لا يقول إن السماء فوقنا وإن الأرض تحتنا. ولكنه بحريّته كان يَكسر المنتظر ليذكّر السّاسة قائلا: لا تنسوا بأن السماء فوق الجميع وبأن الأرض ملك تحت أقدام أصحابها.

المقدمة الطلليّة أصبحت «لازمة» من لوازم الكتابة، ومن لوازم الموقف، وأصبحت ضربا من الطقوس كلزوم ما لا يلزم على لسان أبي العلاء. وحتى الشرفاء والنبلاء قد انخرطوا في مراسم التأبين بعد أن مرّ زمن التأبين. فالروائي الكبير بهاء طاهر يكتب بمداد من الذهب الأسود:

«أكتب هذه الكلمة بعد أن توهّجتْ الشهيدة الفلسطينيّة وفاء إدريس نورا ساطعا وسط ليل عربي بهيم، نورٌ يَدلنا وسط تيه الأحداث إلى باب الخلاص مما نحن فيه. وجَهدُ المقلّ الذي أهديه إلى روح تلك الشهيدة الطاهرة هو محاولة فك ألغاز السّطور المشتّتة التي يقذفنا بها التلفزيون منذ الحادي عشر من ذلك الأيلول الأسود جدّا، محاولة وضعها في سياق لفهم دلالة الأهوال المتلاحقة التي تتّرى على رؤوسنا كالمطارق منذ وقوع الحدث، والتي أسفرت حتى الآن عن تدمير أفغانستان المسلمة وإعطاء الإذن لمواصلة تدمير فلسطين العربية، وما لم نُفق ونستعدَّ فسيظل الحبل على الجرّار»(٧).

كان الأوائل يقولون: ليس عاقلا من تحدّث إلى الناس بما هو معلوم بالضّرورة. ولكن الزمن غيرُ

دراسات عربية

الزمن. فيما مضى كانت الزندقة هي التّهمة السّهلة، وبها مات ابنُ المقفّع، قتله والي البصرة بأمر من الخليفة المنصور، ولكن كتبه ظلت تشهد بالسكوت عنه، وظلت تشي بالتّهمة غير المعلنة. ودارت الأيام، وأصبحت المُهْلكات مُنْجيات، والمُنْجيات مهلكات. وكان على أبي حامد أن يعيد ترتيب أبواب مدوّنته في إحياء العلوم..

المقدمة الطلليّة حيثُ البكاءُ على رسم الديار وأنقاض الأبراج وهمٌ انقلب إلى ضرورة في مخيّلة المثقف العربي، هي وهمٌ لأن المثقف وهو يقولها لم يكن ينطق باسم قناعته الحميمية، وإنما ينطق باسم إرادة مؤسّسة القرار في وطنه، تلك التي تخشى أن يستشيط راعي السلام غضبا عليها إن لم تفلح في كبح جماح الأصوات الناشزة، وفي ردع الأعناق المتسللة خارج مسالك السرب. والمثقف العربي كان عليه أن يمارس المازوشيّة القصوى حتى يَسْكت فلا يتساءل إن كانت مؤسّسة القرار في وطنه تبكي حقا على الأطلال أم تصطنع البكاء، فكان يرتدي قميص التّقيّة حتى لا ترتاب المؤسّسة إذا جاءت مقدّمتُه الطلليّة فاترة لا تذرف دموعا ساخنة.

وحين مرت الأيام الأولى وأصغى العرب إلى الأصوات الحرّة في العالم الآخر أصبحت المؤسّسة العربية تَسْكت إذا نطق مثقّفوها، ثم أصبحت تتمنّى أن يتكلّموا دون أن تقول إنها تتمنى. وانبثقت لوحة عجائبيّة جديدة. مكيافليّة عربيّة -عربيّة تحمل في هودجها الصّفقة البدائية: لك أن تفعل ما تريد لأنه هو الذي أريد. فكان كلٌّ ضاحكا وكلٌّ مضحوكا عليه، لأن الضوء الأخضر قد أناره السّياسيّون العرب للمثقفين العرب بفوانيس صغيرة مرّروها تحت الطاولات بواسطة أجهزة الرعاية الذكية كما قد طوّروها فتطوّرت، وكما قد دعّموها بالتكنولوجيا الرقميّة والخلويّة والافتراضيّة.

وعاد المثقف العربي يراجع نفسه، بل ويعيد قراءة موقعه من السياسة بالقياس إلى موقع المثقف الآخر من السياسة. فمنذ مساء انفجار الأبراج بادر نوام تشومسكي إلى تسجيل موقفه على شبكة الإنترنت فخاطب الإدارة الأمريكيّة قائلا: «عليكم أن تبحثوا عن أسباب ما حدث، وعليكم أن تبحثوا عن تلكم الأسباب داخل الولايات المتحدة لا خارجها».

كان المثقف العربي يتأمل كيف يضطلع المثقف الملتزم بأمانته على الضفاف الأخرى، وكيف يَصْدح بصوته وكلُّ الناس على لهيب الحدث في أوّل استعاره، وكلُّ الناس تحت قعقعة الانفجار من أعالي الأبراج. كان تشومسكي صورة للمثقف المبحوث عنه في أوطاننا، كان لا يحيد عن نهجه ولا يهادن باسم فواجع اللحظة. كان لا يحيد عن نهجه المرسوم منذ كان صوته يدوّي في كل اجتماع أيام حرب الفياتنام حتى كادت الجماهير المثقفة يومها تنسى أن له اختصاصا غير اختصاص النضال السياسي دفاعا عن حق الشعوب وخدمة لقضايا العدالة.

نضالات المعرفة

بعد تفجير الأبراج، وبحكم ما حصل بعد تفجير الأبراج، وبناءً على ما تاهت فيه الأنظمة العربية التي أصبحت تمشي عارية القدمين بين الأشواك، كان لزاما للمثقف العربي -وهو يبحث عن صورته من خلال صورة الآخر- أن يستدعي إلى الذاكرة أنموذج نوام تشومسكي. إنه المثقف الملتزم الذي إذا أردت أن تعرّف بشخصيّته واستعرضتَ كتبه في علم اللسانيات خَجلتَ ألا تَذكر كتبه الأخرى.

لعل أوّل موقف قرع به تشومسكي باب القلعة الكبرى قرعا مكشوفا هو ذاك النصّ الجريء حول «مسؤوليّة المثقفين» الذي يعود إلى ١٩٦٦ -والحرب في الفياتنام على أشدّها-(٨) فنادى بأن على كل مثقف إذا تبيّن له الخداع الذي ينطوي عليه الخطاب السياسيّ أن يكشف آليّاته، وأن يفضح الكذب الذي يستبطنه. وما انفكت كتابات هذا المثقف تتعاقب على درب الالتزام، وما فتئ الرجل يولي على نفسه العهد تلو العهد بأن آليّة اللغة إذا حوّلها السياسي إلى أداة ظلم

وجهاز استبداد فإن الذي هو الأولى بحماية الناس من قمع التسلط السياسي بواسطة اللغة إنما هو عالم اللغة. كانت نضاليّة تشومسكي في الستينيّات مثالا رائعا من أمثلة الالتزام الذي يتمرد به المثقف على خيارات السياسة الجامحة، وكان الصّدى الإعلاميٌّ بَعيدَ المدى، وحين نراجع الذاكرة المعرفيّة نفهم الآن سرّ تلك السّمعة التي حققتها شخصيّة هذا الأكاديمي، فكتابه الخطير الذي ستتحوّل به وجهة اللسانيات لم ينتشر بعدُ يومئذ انتشارا عميقا: إنه كتاب «البنى التركيبيّة» الذي أصدره سنه ١٩٥٧[٩] والذي سيترجم إلى الفرنسية سنه ١٩٦٩ وإلى العربية سنه ١٩٨٧[١٠].

ما يصنعه تشومسكي ليس شيئا طارئا على مساره، ولا هو نهج مستحدث تمليه التحالفات الظرفيّة أو تستدرجه إليه الإغراءات العابرة.

هو مبدأ مطلق أصيل، ترسّخ عنده بوعي فلسفي عميق، فتحوّل إلى موقف أنطولوجي، ولن يتسنّى إدراك شيء من ذلك ما لم نَعُدْ إلى البدايات نستكشفها. ففي ١٩٧١ صدر له كتاب بعنوان «قضايا المعرفة والحرية»[١١] وهو صيغة مُطوَّرة من محاضرات دُعي لإلقائها في الذكرى الأولى لوفاة العالم الفيلسوف بارتران روسيل[١٢]. ويكفي أن نقرن الجنيس إلى جنيسه، فهذا الفيلسوف المولود سنة ١٨٧٢ قد انبرى أثناء الحرب العالمية الأولى يندّد بنزعة التسلّح، ويناهض سياسة الهيمنة على مصائر الشعوب، فأطرد من الجامعة (كامبردج) سنة ١٩١٦، ثم أدخل السجن سنة ١٩١٨. ولم يفتأ يصارع في سبيل نشر السلام داعيا إلى حظر إنتاج السلاح لا سيّما عند ظهور الصناعة النوويّة.

وكان تشومسكي في كتابه «قضايا المعرفة والحريّة» صدى أمينا للمبادئ نفسها: أن العلم ملتزم بالأخلاق، وأن واجب كل مثقف أن يوظف علمه في خدمة القضايا العادلة، وأن الذي يصبح واجبه في ذلك ألف واجب، والذي تصبح مسؤوليته النضالية متضاعفة إنما هو العارف باللغة، والقادر على فك أسرار الخطاب، والعليم بالتوسلات الشيطانية التي يستخدم فيها المتسلطون آلة الخطاب لقمح حرية الفكر، واستلابه حق التفكير خارج دائرة المناورة.

وهنا تأتي الأهمية البالغة التي يكتسيها كتابٌ آخر ألفه تشومسكي يشفّ عن العلاقة الوثيقة بين العلم والأخلاق وهو كتاب «اللغة والمسؤولية»[١٣] الذي يجلو أسس النظرية التوليدية في أغوارها العلمية والفلسفية، وفي تعالقها مع نضاله السياسي، مما يقدّم درسا يحتذى[١٤]. ولكن الجهاز النقدي في تواشجه بين المعرفة والنضال يأخذ امتدادا أمتن في كتاب آخر يأتي كأنه ورشة كبرى للتحليل العميق، هو كتاب: «إعاقة الديمقراطية»[١٥] الذي جاء بمثابة المحاكمة الفكرية الشاملة للازدواج الذي يعيشه كل أمريكي يسمع خطابا يُشيد بالحريات ويشاهد سلوكا يحتكم إلى التسلط الشامل.

ثم يأتي كتاب آخر لتشومسكي هو: «رسائل من ليكسنجتون : خواطر حول الدعاية»[١٦] شاهدا آخر على الجهاز المعرفي الأخاذ الذي يقود إلى الكشف عن آليّات تركيب الخطاب في وسائل الإعلام الأمريكية، وفيه يعقد فصل عن القضية الفلسطينية في ما يسميه تشومسكي «أكذوبة الشرق الأوسط». وأبلغ من كل ما سبق وأروع على درب الخطاب النضالي الكتاب الذي سجل به حدثا استثنائيا هو مرور خمسة قرون على اكتشاف كريستوف كولومب للقارة الأمريكية، وذلك في الحادي عشر من أكتوبر عام ١٩٩٢، وجعل عنوانه: «سنه ٥٠١ الغزو مستمرّ»[١٧]. وهو مصنف على قدر عال من الاستثناء والتميز يكاد أن يكون مقاضاة مكشوفة للفظاعات التي ارتكبها الغرب حيال الإنسانية، ومرافعة متجلية مستميتة عن حقوق البشرية التي ضاعت بين أصابع من يزعم لنفسه القدرة على تسيير العالم.

وبناء على هذه التهيئة الدائمة آلى تشومسكي على نفسه ألا ينخذل العلم على يديه أمام جفاف المعرفة في حصونها المتعالية، فكانت هي الروح النضاليّة تتنقل به ومعه حيثما حلّ. ففي عام ٢٠٠٠ أصدر كتابا آخر عنوانه «الدول الخارجة على القانون»[١٨] كان لابد أن

تستعيده ذاكرة المثقف في كامل أنحاء المعمورة، وفي بيت العرب تخصيصا. فعلى مدى كل فصول الكتاب كان المؤلف يشرح لعبة مكر الخطاب من خلال هذا المصطلح الذي تطلقه الإدارة الأمريكيّة على العراق وليبيا وكوبا وكوريا الشمالية، ولا تطلقه على دول أخرى هي أجدر به وأحقّ، ولكنها موالية لها تأتمر بأوامرها، بل هو أصدق على الولايات المتحدة نفسها حسب استدلالات نوام تشومسكي. عديدة كانت الدوافع التي حملت ذاكرة المثقف العربي - عند ركوع الأبراج وعند المشهد الذي تلاه- على استدعاء صورة تشومسكي ورصد إرهاصاته الثقافية. ففي عام ١٩٨٦ أصدر كتابه «قراصنة وأباطرة: الإرهاب الدولي في العالم الحقيقي»[١٩] مشتملا على ثلاثة أقسام: التحكم بالفكر وحالة الشرق الأوسط، ثم الإرهاب في الشرق الأوسط والنظام الإيديولوجي الأمريكي، ثم ليبيا وصناعة العفاريت الأمريكية، فكان الكتاب برمته بنية استدلالية متمكنة مرماها الأوحد أن يكشف ما يمارسه الخطاب الرسمي من تزييف للوعي العام، ومن تشويه للحقائق الناصعة، وأن يثبت استحكام إيديولوجيا جديدة تتقنع وراء الآلة الإعلامية الجبارة بعد تجهيز تقنيات مكر الخطاب.

ولم يمض على تفجير الأبراج بضعة أيام حتى أصدر تشومسكي عن تلكم الأحداث كتابا بعنوان «١١-٩ تشريح الأرهابات» تاركا الأرقام المحدّدة للزمن التاريخي تقوم مقام فعل التسمية. وفيه يبحث عن جذور الأسباب المفسّرة لما وقع مذكرا بأن الجديد الكليّ هو أن الولايات المتحدة لم تتعرض منذ ١٨١٢ إلى هجوم عدائي من الخارج على أرضها. وقد ربط تشومسكي تفسيراته بسياسة بلاده في التدخل العسكري الدائم، وشرح كيف سيزداد العنف العالمي نتيجة ما أعلنته أمريكا وحلفاؤها من حملة حربية على الإرهاب دون أن يستوفي الواقع الموضوعي الأشراط الأولى لاتساق حصول الحرب[٢٠].

كان الدرس رائعا، فاتنا، قاسيا. فالمشهد بعد تطور أحداث الانفجار قد كان مغريا للمثقف العربي أن يعيد ساعة التاريخ على أولها. فأمر العلاقة بين العلم والسياسة قد انتقل إلى وضع جديد. هكذا نفهم جيّدا كيف بادر تشومسكي مساء تفجير الأبراج بالقول: إن على الإدارة الأمريكية أن تبحث عن أسباب ما حصل، داخل الولايات المتحدة لا خارجها.

كان المثقف العربي يتأمل المشهد الرائع: مواطن أمريكي يصدح بصوته معترضا على سياسة بلده فيما تعتبره خيارا حيويا وخيارا مصيريا، لأنه -في تأويلها- خيار الزوال أو البقاء. هو ذات المشهد الذي شد إعجاب المثقفين العرب حين رأووا جمعا من الأمريكيين الشرفاء يتظاهرون أمام البيت الأبيض (في ٢٩ سبتمبر ٢٠٠١) محتجين على الحملة العسكرية، حاملين لافتات كتب عليها بمداد التحذير:

«**العين بالعين، سنكون جميعا عميانا**».

كانوا خائفين يومئذ من فلسفة القصاص، ولم يخطر ببالهم أن القصاص سيختفي متواريا كي يحل محله الثأر، ثم يحتجب الثأر ويأتي الانتقام، فتسودُ نوازع التمثيل والتنكيل إطفاءً للهيب الغرائز كما عرفتها قرونٌ ماضياتٌ خلتْ: «لتأتُنّني به حيّا أو ميّتا». هكذا كان الأوائل يقولون، وهكذا تشهد لنا خزينتُهم اللغويّة على أن نزعات الثأر عندهم لم تُنسهم قيم المروءة ونبل الشهامة فكانوا يطلبون الخصم حيا للمقاضاة قبل القصاص، كانوا يؤمنون بأن المتهم بريء إلى أن تثبت إدانته. ولكنّ ذاكرة اللغة الأخرى تشهد على أن الرغبة في التمثيل عند أهل الأبراج، وعند حلفاء أهل الأبراج، تسبق الرغبة في المقاضاة، لكأنما المتّهمُ عندهم مُدان قبل أن تثبت إدانته. أليس أهل الأبراج هم القائلين:

Dead or alive

أليس حلفاؤهم يقولون:

Mort ou vivant.

وبين البدء بالموت أو البدء بالحياة مسافاتٌ من الحضارة لا يدركها منهم إلا من أوتي عقلا من عقول الشرفاء.

سيمياء الرفض

أمام ركح السياسة الدولية، حيث كانت تُعرض مسرحية ما بعد الأبراج، كان المثقف العربي يتأمل مشهدا آخر لا يقل روعة وجمالا: حين فاه الوزير الأول الإيطالي سلفي برلسكوني بقناعاته الحميمة حول سموّ الحضارة الغربية وأفضليّتها انبرى مثقف إيطالي من ذوي الأحجام الثقيلة يصدح معترضا. كان ينطلق لأنه مثقف أولا وله انتماء إنساني مطلق، وكان ينطلق أيضا لأنه إيطالي يرفض أن يحمل الناس كلام برلسكوني على كونه موقفا لكل الإيطاليين، كان -في كلمة- يضطلع بأمانته من حيث هو مثقف مسؤول أمام ضميره، وأمام جمهوره، وأمام الناس كافة.

هو أمبرتو إيكو صاحب كرسي السيميائيات في جامعة بولونيا أعرق جامعة أوربية،[٢١] والذي أعطى هذا العلم الحديث -علم العلامات والقرائن والأمارات- أبعادا جديدة بعد أن ترسّخ على يد الفرنسي رولان بارت، وبعد أن بشر به منذ مطلع القرن العشرين فاردينان دي سوسير. هو ذاك العالم الصبور المنقب الذي قلب وجه الحداثة قلبا، انطلق من الفلسفة وأقام بعض الوقت في علم الجمال، ثم رحل إلى علوم الاتصال، وبعدها هاجر إلى علم السيمياء، وما أن استقرّ به وفيه حتى أخذ يمارس الإبداع بالكتابة الروائية. ولكنه كان في كل ذلك ثابتا على نضاله الأول منذ اشترك في تأسيس «جماعة ٦٣» أواخر الخمسينيات، وما روايته «أسم الوردة»[٢٢] إلا وجه من وجوه نضاله في سبيل التسامح وحرية التفكير، غير أنه توسّلَ بالرمز السيميائي المضمن داخل الشكل الروائي، فعد بذلك كاتب الرواية السيميائية بلا منازع.

بعد تصريح برلسكوني يوم ٢٦ سبتمبر ٢٠٠١ كتب أمبرتو إيكو مقالا بعنوان (حول «الأفضلية» الغربية)[٢٣] انتصب فيه معلما يلقن رئيس حكومة بلاده درسا يخجل منه أطفال الحضانة السياسية. هو مقال كأنه «مانيفاست» جاء بيانا بالمعنى المبدئي والنضالي للمصطلح، قال له فيه: إن لكل حضارة منطقها، وإن لكل ثقافة منظومتها السيميائية. ولم يتردد في التذكير بالأخطاء التاريخية الجسيمة التي ارتكبها الغرب حين كان ينتهك ثقافة الآخرين عبر تاريخه المتقلب الطويل، وحين كان يغمض الأعين ويسد الأسماع كي لا يكتشف أسرار الحضارات الأخرى، إلى أن انبثق علم الأنتروبولوجيا، فتفتحت بعض البصائر، وعرف الجميع أن الغرب مريض بالآخرين. وقال أيضا ما مؤدّاه أن لرجل السياسة أن يعترف بثقافة الآخر أو لا يعترف، أما أن يحكم عليها بالدونية فذلك هو التناقض الصارخ، لأنه إذا أرسل حكمه اعترف، وإذا اعترف انتقض حكمة وتهاوت أفضليته.

وختم أمبرتو إيكو بيانه قائلا: «لنتخيل أن أصوليين مسلمين قد دعوا إلى إنجاز دراسة حول الأصولية المسيحية -لا في شكلها الكاثوليكي ولكن كما تتجلى عند البروتستان الأمريكيين الذين هم أشدّ تعصبًا من أي حامل للقب آية الله يريد أن يطهّر برامج التعليم من نظرية داروين -فإني على يقين أن الدراسة الأنترولولوجية لأصولية الآخرين ستعين الإنسان على فهم أصوليته هو ذاته. سيدرس هؤلاء الباحثون مفهومنا للحرب المقدسة- وسأشير عليهم بعديد المصنفات المهمة في هذا الباب ومنها مصنفات حديثة - وسينظرون ببصيرة نقدية إلى فكرة الحرب المقدسة كما هي تتجلى عندهم».

كان المشهد خلابا، وكان المثقف العربي في تلك الأسابيع الأولى مشدودا بأغلال القلق. كانت رأسه تحترق بألسنة اللهب الخارجي، وكانت قدماه تتلظى بشواظ أتربة الوطن. ومرت أيام، وانفتحت الجراح، وظلت المدية تداعب المواجع، وتكتب مجلة سطور من شرفتها على ضفاف النيل فوق جسر المُنيب:

«وزراء الخارجية العرب والأمين العام للجامعة العربي يحضرون لأول قمة عربية دورية في مارس القادم بالعاصمة اللبنانية بيروت، كل بطريقته، حسب سياسته الخاصة وغاياته. ينضاف إليهم مبعوثو الدول الغربية ورجال القطب الأوحد المنتشرون في المنطقة

والمسؤولون عن المؤتمرات المالية في شرم الشيخ وفي غيرها، إضافة لبعض الأصوات الضعيفة للجمعيات الأهلية والنقابات. فأين المثقفون والمفكرون من كل هذا؟ ألا يمكن وضع تصوّر للعمل في المرحلة المقبلة من قبل عقول الأمة ومثقفيها يؤكد على المصالح العليا للأمة التي لا تقبل المساومة ولا تحتمل الاختلاف بشأنها على الصورة التي نراها اليوم؟ أم أن المثقفين والمفكرين قد أصبحوا فئة لا رسالة لها، ولا ثقل، ولا يعنيها شيءٌ من أمور هذه الأمة؟»[٢٤].

تزييف الوعي

صورة المثقف العربي من خلال صورة المثقف الآخر: ذلك هو الهاجس الجديد الذي جاءنا به انفجار الأبراج. كان مشهد آخر، مع مثقف آخر، من المتربّعين على تلال الفلسفة. جون بودريار انخرط هو الآخر في أداء الأمانة فكتب مقالا استثنائيا بعنوان «جوهر الإرهاب»[٢٥] ليقول بغاية الدقة: على الغرب أن ينجز نقده الذاتيّ كي يفهم الظواهر الجديدة. وليعلن أيضا بكل جرأة متحدثا عن الذين فجروا الأبراج: «لئن كانوا هم الذين فعلوه فإننا نحن الذين أردناه». ثم راح يحلل هذا «التواطؤ المكتوم» بين الفاعل والمفعول به مفضيا بالقول: «إن النجاح المذهل الذي تم به التفجير يبسط معضلة لن نستطيع فك أسرارها إلا إذا انفصلنا عن منظورنا الغربي».

إن جون بودريار فيلسوف ذو وعي تام بأمانة التاريخ، وذو صرامة عقلية لا تهادن الأحداث ولا تتواطأ مع حسابات الوقائع. لذلك عالج الأمر بحصافة فريدة، وراح ينبش عن الأسباب العميقة بين الأدغال القصية في منظومة السياسية العالمية الجديدة، فلم يتوان عن كشف الأبعاد الرمزية التي تجعل تفجير الأبراج مجازا حقيقته تفجير العولمة. ومهما قلبت بين أطروحات صاحب المقال فإن عصارتها المستصفاة هي أن الغرب مسؤول عن تخريب التوازن الدولي منذ جعل أنموذجه الأمثل أن يخوض غمار كل شيء مصادرا على أن الخسارة في الأرواح لديه هي دوما «صفر من القتلي»[٢٦] مصرّحا بأن كل وسائل الردع والتدمير ستظل عزلى أمام خصم يتخذ من الموت سلاحا مضادّا يقاوم به ونفسه تناجيه: «ليواصل الأمريكيون قصفهم فرجالنا متعطشون للموت بقدر تعطش الأمريكيين للحياة».

ولكن أروع ما قاله جون بودريار هو من الكلام الذي يُدمي ضمير المثقف العربي. والسبب أنه يعرفه، ويحسّ به، ويستشعره في نفوس الجميع، ولكنه يعجز عن قوله؛ ويعجز عن التساؤل كيف يقول المثقف الآخر ما لا يقوله هو. يتحدّث جون بودريار عن تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ بعد مرور أقل من شهرين على وقوعها فيقول:

«إن كل ما قد كتب من بيانات وكل ما قد دُبّج من تعاليق إنما يشي بالرغبة في الخلاص من عقدة التوتر النفسي، بل يشي أيضا بالافتتان العظيم الذي تركه الحدث في النفوس. إن إدانة ذاك الحدث أخلاقيا والالتفاف المقدس ضد الإرهاب قد جاءا على قدر الفرحة الكبرى التي ابتهج بها الناس حين رأوا تلك القوة الدولية العظمى تنهار، بل تحكم نفسها بنفسها كأنها تنتحر انتحارا بهيّا. والسبب في ذلك هو أنها هي التي -بسطوتها التي أصبحت لا تطاق- قد أوقدت هذا العنف المتسرب في كل أنحاء العالم، وهي التي -تبعا لذلك وبدون أن تدري- قد صنعت هذا الخيال الإرهابي الذي بات يسكننا».

ويواصل هذا الفيلسوف الرائد: «لقد حلمنا بهذا الحدث، ولقد حلم به العالم كله دون استثناء، فليس بوسع الإنسان ألا يحلم بانهيار كل قوة غدت مهيمنة. حلمنا بذلك وحلمنا في نظر الضمير الأخلاقي الغربي غير مقبول. ولكنها هي الحقيقة أننا كنا نحلم بما جرى، لذلك فإن عنف الخطابات التي تريد أن تمحو تلك الحقيقة يولد الإشفاق ليس إلا».

قطعا وبداهة لم يكن بوسع أي مثقف عربي أن يقول ذلك الكلام حتى ولو فكر فيه، واهتدى إلى دقائقه، ووظب له الصياغة الملائمة. ومَن مِن المثقفين

العرب لم تخطر بباله هذه المعاني سواءٌ على عمومها أو على خصوصها، بل أفلا تراهما خطرت حتى على بال غير المثقفين جميعا على فطرة البديهة دون تنميق المفاهيم ودون ترتيب ورود الكلمات؟

الوزن هنا ليس في المعاني ولكنه في قول المعاني. وكما هو الأمر في الحوادث الملمات فإن الأفكار لا تعني إذا جاست بالخاطر واتسقت في البال، والأفكار لا فضل لصاحبها إذا انبثقت لديه، لأن المعاني في تلك اللحظة يجب أن «تَنْقَال» وإلا أمستْ على صاحبها حملين اثنين أنها خطرتْ، وأنها كُبِتَتْ.

ولكن الأبعد مدى هو أن في كلام جون بودريار درسا موجعا لكل مثقف عربي كان يغازل الأحداث متوسلا بالمقدمات الطللية، ودرسا صامتا للسياسيين العرب الذين جعلوا المثقفين يمشون بين الأشواك حيث تتخفى الملادغ. إنه خطاب الأوجاع يُرسله بودريار كأنما ليردّ به على المثقفين العرب اليتامى الذين انخرطوا على مدى الأسابيع وبعض الأشهر –في حزب الوقوف على الرَّبع لبكاء الأثافي حتى يكفروا عن ذنب لم يقترفوه، وحتى يؤازروا انظمتهم السياسية لأن رجالها كانوا يستغفرون عن مآثم لم يجترحوها ولا يخطر ببال أحد منهم أن يحوم حول حماها.

ليس الغزل بلعين، ولا النسيب بشائن أحدا من العالمين. وليس البكاء على الربع بعد كل زحفه هلالية بضائر كائنا من كان. إنما الخطب كل الخطب ما يدركه الحسُّ ولا تؤديه الصفة، إنه في سياقات الخطاب وفي مقامات التداول. وقد يأتي على غير ميعاد من يلقننا درسا في صياغة قصيده الرثاء خارج دائرة الخوف من الرقباء، فيأتي الكلام منسابا كأنه الصدق عاريا.

مايكل كوبرسون، الأستاذ في جامعة كاليفورنيا، يكتب: «يوم وقعت الأبراج شعرت برغبة في البكاء ولم أبك، ومع ذلك لن أمسح من ذاكرتي مشهد القافزين من الطوابق العالية، منهم اثنان لم تتحدد هويتهما، حتى الآن، القيا بنفسيهما إلى التهلكة يُمسك كل واحد منهما بيد الآخر. ويبدو أن الذين قفزوا فضلوا أن يموتوا باختيارهم على أن ينتظروا اللهيب الذي كان يلتهم المكاتب من ورائهم. فما عسى أن تكون تلك النيران التي الموت فيها افظع من الانتحار؟ ومما فوجئت به في الأيام والأسابيع والشهور التي تلت أحداث ١١ سبتمبر أنه لم يخطر ببال أحد من المراقبين الأمريكيين أن يقيس فعل خاطفي الطائرات بنفس هذا المنطق. فقد اختار الخاطفون الموت لأنفسهم ولآخرين بديلا لشيء بدا لهم أفظع من الانتحار. فما عسى أن يكون هذا الشيء الذي يُستهان أمامه بقتل آلاف من الأبرياء؟ لم يطرح أحد هذا السؤال لا بالنسبة إلى خاطفي الطائرات، ولا بالنسبة إلى الشباب الفلسطيني الذي جعلوا من أنفسهم قنابل حية في الشهور التي تلت الأحداث في الولايات المتحدة. وعندما طرح السؤال طرح بطريقة أثرت فيَّ جدا لسذاجتها الطفولية: لماذا يكرهوننا؟ وهو سؤال يفضح نفسه بنفسه بمجرد صياغته»[٢٧].

بفعل تفجير الأبراج كان المثقف العربي يئن ويتوجع، كانت حجارات الرجم تتهاطل عليه من وسائل الإعلام الغزير بعد أن كانت الملاحم تجرح مغارز فمه قبل تفجير الأبراج. وتحول المشهد في أيام معدودة إلى أتون مُريع.

صباح مساء كانت اللوحة مزدانة بالمطرقة والسندان، هذا يصيح: عربي ومسلم فاقذفوه. وذاك يصرخ: بل مسلم وعربي فارجموه. ولم تمض خمسة أشهر حتى همست الأحداث همسا فاجعا: في يوم واحد، وربما على غير ميعاد، يوم ٢١ مارس ٢٠٠٢ تنبعث من مراقدها الألوية الحمراء فتغتال رأساً من الرؤوس المدبرة لإمبراطورية الإعلام التي قبضت على مقود السياسة في إيطاليا بفضل صاحب النظرية الصاخبة حول تفاضل الحضارات.

وفي نفس اليوم، والناس ينتظرون زيارة الرئيس جورج بوش إلى البيرو الموعودة بعد ثلاثة أيام، تنفجر أبراج السفارة الأمريكية في العاصمة ليما. وتتوقف فجأة أنشودة «عربيٌّ ومسلمٌ بل مسلمٌ وعربيّ» ليوم أو لبضعة يوم.

المثقف النقديّ

بعد تفجير الأبراج امّحت ثنائية المثقف المسيَّس والمثقف غير المسيّس. لم يعد هناك على وجه الأرض سَعَة ولو بقدر شبر واحد لغير المتسيسين. وفجأة تذكر الناس جميعا -وفي الغرب خاصة- رجلا كان بين عيادات العلاج، كان على مدى الأعوام يقول كلاما يثير غضب العلماء الذين يؤثرون صون المهابة وحراسة الوقار، وكانوا يُعدّونه مشاكسا لأنه ينزل إلى الأرض ويخالط القضايا وهي على لهيب الحدث، ولطالما سعوا إلى النيل من موضوعية علمه وإلى التشكيك في عمليّة مواضيعه. فجأة تذكروه، وفجأة تذكروه أكثر لأنه فارق الحياة وزوابع الأحداث بعد تفجير الأبراج على أشدّها. إنه عالم الاجتماع، المتمرد على أعراف علماء الاجتماع «بيار بورديو»[٢٨].

كان المثقف العربي يكتشف في شخص بورديو «تشومسكيّا» آخر: كلاهما انصهرت في داخله الكينونة الأكاديمية والكينونة السياسية انصهارا كاملا بهيّا. وبعد موت بورديو قرأ الناس لأول مرة نصا له لم يُنشر من قبل، كان عنوانه «نحو علم ملتزم» وفيه يتجدد الميثاق: «على المثقف أن يفكر في السياسة لا أن يفكر سياسيا»[٢٩]. وهو الصدى الأمين لقولة الفيلسوف باسكال التي كان يدين بوصيتها: «يوجد شططان: الأول إقصاء العقل، والثاني إقصاء ما ليس بعقل».

عند سقوط الأبراج كان لزاما على الذين تسلحوا بأعتاد المعرفة الحديثة، والذين لم يُكبَتوا بالقهر في أفق الاستطلاع، أن يتذكروا الوجاهة المثلى التي تألق إليها بورديو حين كان يتحدث عن استبداد عوالم الرّمز، وعن المارد الثاوي وراء سطوة الإعلام. وعندما مات -والأدخنة ما زالت تتسّر من جبل الركام الذي آلت إليه الأبراج- تيقظ القوم بأن البديل النقديّ هو الذي ربما كان يحمي الأبرياء هنا وهناك: في ناطحات السحاب كما في مغارات الجبل.

من هذا الوعي الفياض كان بورديو قد تسلل إلى القلعة الراسية يحاول نسفها من الداخل، فكتب كتابا ذا خطاب هجائي صارخ: «حول التلفزيون»[٣٠] انتقد فيه انتقادا لاذعا ما انساق إليه رجال البث التلفزيوني من مزايدة على الإثارة مع الاستخفاف الكامل بجوهر البحث عن الحقيقة، وقاده التمحيص إلى تعرية الواقع المتردّي الذي اندسّ فيه الإعلام تحت سطوة الإشهار التجاريّ بحكم الجري وراء الإعلانات الضامنة لمزيد الرّواج في سوق الفضاءات. من كان -من بين المثقفين العرب- يتابع الأمر عن مكاثبة كان يتوجع قبل زمن الوجع الأكبر. كان في كل يوم يرى ألف طبابة على شاشته يريد أن يصيح بالاستدراك ولا يفعل: فالشاشة ملك لصاحب السلطان، والسلطان مليك على الشاشة، وتبصرة الناس بالعلل التي لم يتوجعوا منها جناية بحجم الأجرام، أما لو صاح المثقف بأدوات الفتنة التي بها يتسلل الاختراق الحضاري عبر غباء القائمين على شؤون التلفزيون العربيّ فإنه سيقدّم الهدّية الذهبيّة على الطبق الذهبيّ، وسيمكّن صاحب السلطان من رقبته النحيفة، وسيسهل اللجوء إلى التهمة السهلة: عربيّ ومسلم، بل مسلم وعربيّ.

كانت قوة بيار بورديو أنه استوى على مسطبة الأفق العلمي الأرحب، كان حمّالا للمعارف، وكان يسابق الزمن لإسعاف علم الاجتماع وهو في ساعات النَّزْع قبل فوات الأوان. فالمأزق المعرفي حادّ للغاية، لذلك كانت شهادة جاك داريدا عميقة المغازي. فالرجلان على خلاف بائن وإن تعارفا وتصاحبا، ولكن كان لزاما -عند التأبين- أن يعود لقيصر ما لقيصر.

قال داريدا: «لقد كان مشروعه قائما على إعادة بناء علم الاجتماع. فمن حيث يتوسّل بالفلسفة كان يريد أن يؤسّس سوسيولوجية علم الاجتماع، وكان يطمح إلى إقحام كل الحقول التي ينجلي فيها النشاط الاجتماعي بما في ذلك نشاطه الذاتي الخالص»[٣١].

ماذا لو...

كان المثقف العربي يتفحّص المشهد معجبا مفتونا: كيف يمارس المثقف الآخر حقه في المواطنة، وكيف

يتأوّل واجبه في الانتماء، وكيف ينخرط كليا في القضايا بعيدا عن ارتعاشة الشك وذبذبات الخوف.

بالأمس القريب كان لزاما أن تحصل أحداث سياتول وما تلاها حتى تنفرج عقدة لسان المثقف العربي انفراجا متدرجا بحسب سماحة صوت الرقيب الخائف من غضب فرسان العولمة، وبعد وقوع الأبراج كان لزاما أن يكشّر الكيان الصهيونيّ عمّا بقي من جذور أنيابه كي تتحرّر ألسنة المثقفين العرب من عقالها على قدر الحاجة لتقول إن هذا من أذيال ذاك. كان المثقفون العرب -كلٌّ في موطنه وكلٌّ على مَواطئ قضيّته -يتساءلون، وما زالوا يتساءلون: كان المثقف الآخر منذ اليوم الذي انحنتْ فيه الشُّمُّ الرّواسي يتابع الأحداث أوّلا بأوّل، وكان يسجّل على منابر الإعلام ردود فعله الأولى، ولما انقضت على الفاجعة بعضُ الشهور، ورأى الفواجع تتعاقب على الفواجع، أمسك بقلمه فألفاه ينساب على الصّفحة البيضاء ليقدم شهادته على الأحداث. وحين همّ المثقف العربي بمحاكاة جنيسه الآخر وجد نفسه يقدّم شهادةً على ذاته من خلال الأحداث. كان الأخر يكتب سيرة الآخرين وكان صاحبنا يكتب سيرته الذاتيّة.

بين متابعة الأحداث على حرارتها وتدوين الشهادة عليها فارقٌ في معيار الزمن، فالأولى تتناقض جدواها بمروره، والثانية تزداد كفاءتها كلما قدُمت. وبين الشهادة على الأحداث من خلال النفس والشهادة على النفس من خلال الأحداث فارقٌ في جوهر الوعي: أهو شهادة في السياسة أم شهادة على السياسة؟

كان المثقف العربي يهمهم بكلمات الهمس دون أن يَصْدح بها، كان يناجي نفسه ويقول: ماذا لو بحثتُ عن صورتي من خلال صورة الآخر؟ وماذا لو لجأت إلى التقليد فحاكيت تشومسكي وإمبرتو إيكو؟ وماذا لو فعلت ما يفعل جون بودريار وما كان يفعل بيار بورديو؟

ماذا كان يحصل لي لو أنني -منذ خمس سنوات وقبل أن يفْقَأ مثالُ الأرجنتين أعين الجميع -كنت أقول: إن وصفات صندوق النقد الدولي أكذوبة كبرى، وإن قروض التأهيل الاقتصادي الشامل مسرحيّة من مسرحيّات سلب الإرادة تُعطي فيها اليدُ اليمنى ما تسترجعه اليدُ اليسرى؟ وهل كان بوسعي أن أتجرّأ فأقتبس الاسم الذي أطلقه الرئيس جورج بوش إثر انحدار المعمار الأعلى كي أصوغ موقفا من آليّات العولمة على حدّ ما يفعل المثقف الآخر؟

«محور الشر» عبارة تدخل ضمن فعل التّسمية بوصفه آليّة جبّارة من آليات الإيديولوجيا الجديدة، أطلقها الرئيس جورج بوش في الخطاب السنوي الخاص بأوضاع الدولة من حيث هي اتحاد فيدرالي يوم ٢٩ جانفي ٢٠٠٢، وكانت لغة الخطاب في درجة من الحرارة تضارع حرارة الأرض التي انفجرت براكينها منذ حُبقتْ عليها شاهقات السماء، اقتبسها المثقف الآخر ليصنع لها العنوان الرصاصيّ المتفجّر.(٣٢)

لقد ذكر راموناي بما فاه به الرئيس بوش من أن محور الشر في العالم هو الثلاثيّ: العراق وإيران وكوريا الشمالية، ثم أخذ يُثبت -عن طريق التحليل السياسي والكشف الاقتصادي- كيف أن خراب العالم سيصنعه محور الشرّ الحقيقيّ الذي هو ثلاثيّ فعلا، وعناصره المكوّنة له هي: صندوق النقد الدولي والبنك العالمي والمنظمة العالمية للتجارة، وكانت خاتمة مطافه أنْ قال: لقد سقط القناع فانكشف الوجه الحقيقي في مُعتقل غوانتا نامو حيث يقبع عديد الأوربيّين في الأقفاص الحديديّة. فيا للفضيحة!

كان المثقف العربي يناجي نفسه من خلال تهافت المعمار، وكان يُهَمْهِم: تُرى هل كنتُ اسلم من المهازئ لو أنني مساء الثلاثاء الأسود قلت لمن حولي: هل صحيح أن طائرة قد انتحرت على جدران البنتاغون؟ ولو قلتها أتراني كنت أسلم من الأذى؟ كان هناك مثقف آخر لم نكبّلهُ القيود اسمه تياري ماسّان، ألقى على نفسه السؤال منذ ذلك اليوم، وظل يبحث بحريّة تامة، فلقد آلى على نفسه أن يرصد الحقيقة، وأن يناضل في سبيل تعرية الزيف الإعلاميّ، فأنشأ على الإنترنت شبكة سمّاها شبكة فولتير، ولم تمض خمسة أشهر على انحناء ناطحات السحاب حتى طلع على الناس بكتاب ضخم عنوانه: «المخادعة الشنيعة» قدّم

فيه كل القرائن الدالة على وجاهة التشكيك في صدق الخبر حول تحطم طائرة البوينغ على مبنى البانتاغون[٣٣].

كان المثقف الآخر يتحدث بانسياب شيّق عن رجحان وجود مؤامرة نسجها الأمريكيون من وراء ظهور الجميع بمن فيهم حلفاؤهم، وكان المثقف العربي يرتعش خوفا من بريق السيف المسلول على لسانه إذا ما توجّع بكوابيس عقدة الذنب، فطالما كبّله النقصُ حين اللجوء إلى تفسيرات المؤامرة، حتى صار عليه أن يُقسم ببراءة الجلاد قبل أن يرثي نفسه برثاء الضحايا. كان تياري ماسّان الضيف المبجّل على شاشة عديد الفضائيات، كان يقول بلا خوف وبلا ارتياب: إن نظرية المؤامرة هي التي على العاقل أن يبدأ بها بعدما أعلنته بلاد الأبراج من تقنين مُحْكم مسطَّر لفلسفتها الجديدة في زإدارة المعلومة».

في موسم انفلاق الأبراج كان حصاد الأسئلة زاخرا وكانت مناجاة المثقف العربي لنفسه ملتهبة، فمن وراء الأسئلة كانت تتولد أسئلة أقوى كلما جدّ الجديد أو انبعث القديم، بين الشفتين ردّد المثقف اليتيم أنشودة الأسى فقال: بأي تهمة من التهم كنتُ أجَرَّم لو أنني مساءَ الثلاثاء الأسود صحت بقومي وناديت عشيرتي إنّ إيّاكم أن تنخرطوا -هنا والآن- في زفّة التنديد بالإرهاب، فالتنديد بالإرهاب سيكون كلمة حقّ يراد بها الباطل، إياكم أن تكونوا هجّائين كما كنتم بنسيبكم وقافين على الأطلال.

تحت مظلة الثأر من أشباح الذين أركعوا ناطحات السحاب كان الوحش الظمآن للدم العربي، والجائع للحم العرب، يحصد وينهش بين ديار الأرض المغصوبة حول المسجد الأقصى. وفجأة خطر للمثقف من أهل الدار أن يسأل: هل كنتُ أنجو من الجفاء لو أنني منذ يوم الابتدار المبكر ناديت بأعلى صوتي -قبل أن تتعدل الأوتار على أرض شجرة الأرز- فقلت: إن الإجماع على الاعتراف ثم على التطبيع هو توقيع على التفويت في الحق الاستراتيجي مقابل حق تكتيكي هو نفسه لا ضمانَ لأحد فيه، ثم أضفت: إن المثقف الذي يتقن لعبة السياسة ويرفض الانخراط في حزبها المكيافلي يقول لكم: من حقكم أن تكونوا براجماتيين ولكن لتعلموا أن البرجمالية السياسية مركب يمتطيه الأقوياء ساعة قوتهم، وإذا امتطاه من هبّت عليهم ريحٌ من الضّعف فإمّا أن يُغرقهم وإمّا أن يغرقوه.

وماذا كان يُصيبني لو أنني استطردت، وأخذني حماس القضيّة، فنسيت أعراف المجاملة، وتغاضيت عن مقامات اللّطف ومفاتن الكياسة، فأردفت قائلا: ليس لجيل أن يقطع الطريق على من بعده كي يُستَرد الحق المشروع. وعلى الذين نادوا -تحت تهاطل شظايا الأبراج- بالذهاب إلى البيوت البيضاء متوسّلين ومستنجدين أن يتقوا روح وفاء إدريس، وألا يستبيحوا لغيرهم ما استباحوه لأنفسهم من اتجاهات معاكسة. ثم عَضضتُ على النواجذ، وتعلقت بأهداب السّماحة على رحابة الصدور، وقلت وأنا على شواطئ المحيط: وجعٌ أن تفتحوا سفارة التطبيع، ووجعٌ أكبرُ أن تدشّنوا ذاك الفتح في عاصمة الأبراج حين تألقتْ أمام الأضواء السّاطعة ذاتُ التجاعيد وعلى يمينها مُمثل المَبْكَى وعلى يسارها ممثل المليون شاعر.

وانبرى صاحبنا يناجي نفسه من جديد ويقول: لو كنت أستطيع أن أحاكي تشومسكي، وإمبرتو إيكو، وجون بودريار، وبيار بورديو، لكتبتُ باسم المثقفين إلى كل القادة العرب: إياكم أن تظنوا بأن استحكام الأمن يأتي في الأولويات قبل حرّيّة الرأي، فحريّة الرأي هي وحدها الكفيلة بتحقيق الأمن العربيّ العميق، والأمن العربي الشامل، والأمن العربي الدائم. واعلموا أن الاستحكام الأمنيّ لا يَصْنع الحريّة ولكنّ الحرية تصنع الأمن الحكيم.

لم يكن بوسع المثقف العربي أن يفعل شيئا من ذلك، ولم يكن بوسعه أن يقلد أو يحاكي، والسبب أنه إذا راجع خزانة الذاكرة وجد فيها خانة شاغرة، هي تلك الخانة التي تألقت بجمالها في عاصمة الأنوار منذ ثلاثة عقود. فقد تولى جان بول سارتر إدارة صحيفة «قضيّة الشعب» في ٢٨ أفريل ١٩٧٠، ولكن السلطة الفرنسية التي كانت تعيش تحت بقايا ثورة ماي ١٩٦٨

قد منعت صدورها، وفي ٢٦ جوان ١٩٧٠ نزل بنفسه إلى الشارع يبيع الجريدة المحظورة بأعلى صوته كما يفعل الباعة المحترفون، فشاكسه البوليس واحتدّت الملاسنة، فتعلقت به قضية في التطاول على الأمن، وظلت الأنفاس مشدودة سنة كاملة، ولم يكن بوسع القضاء أن يخذل البوليس، ولا أن يخذل نفسه بنفسه فيترك السّنة تفوت، وفي آخر يوم منها ١٩- جوان ١٩٧١- صدر الحكم بالسّجن، فقال رئيس الجمهورية الفرنسية جورج بومبيدو يومئذ: «إني لا أستطيع أن أُدْخِلَ الثقافةَ إلى السِّجن». ولم يَدخل سارتر السجن.

قولة بومبيدو التي جَرَت كما تجري الأمثالُ هي الحلقة الغائبة في مخازن الذاكرة العربية. ■

الهوامش

١. يدقق فوكو عنوان كتابه بعنوان فرعي ثان هو: حفريات العلوم الإنسانية

Michel Foucault: Les Mots et le Choses-une archéologie des s ciences humaines,Paris, N.R.F. Gallimard,1966.

٢. John Langshaw Austin: How to do Things With Words,Cambridge, Mass. Harvard Univ. Pr, 1962.

وقد صدرت ترجمته الفرنسية بعنوان لا يخلو من التصرف: «عندما يكون الكلام فعلا».

Quand dire, cest faire, Paris, Le Seuil, 1970.

٣. ثلاثاء الرعب: أخبار الأدب، القاهرة، ٣٠ سبتمبر ٢٠٠١.

الثلاثاء الأمريكي: مجلة سطور، القاهرة، ع ٦٠، نوفمبر ٢٠٠١.

أيلول أمريكا الأسود: مجلة المعرفة، وزارة المعارف، الرياض، ع ٧٧، نوفمبر ٢٠٠١.

أحلك أيلول: مجلة سطور، القاهرة، ع ٦٤، مارس ٢٠٠٢ (فلسطين تنير أحلك أيلول).

أيلول الأسود جدا: المرجع نفسه.

٤. هي للمسرحي التونسي رؤوف بن يغلان على طريقة « one-man-show ».

٥. كتب فوكوياما مقالته انطلاقا من محاضرة ألقاها في مركز للبحوث تابع لجامعة شيكاغو يهتم بنظرية الديمقراطية وتطبيقاتها، والمقالة موجزة بحسب ما تقتضيه المنابر الإعلامية:

Francis Fukuyama: The End of History? The National Interest, 16, Suammur, 1989, .p.14-18

وفي مطلع عام ١٩٩٢ أصدر فوكوياما كتابه: نهاية التاريخ والإنسان الأخير:

The End of History and the last Man, Avon Books, New-York, 1992(418p)

صدرت له ترجمتان عربيتان:

أ- حسين أحمد أمين: نهاية التاريخ وخاتم البشر، مركز الأهرام للترجمة، القاهرة، ١٩٩٣.

ب- حسين الشيخ: نهاية التاريخ، دار العلوم العربية بيروت، ١٩٩٣ (وهي ترجمة انتقائية)

٦. أنظر ما نقلته مجلة سطور عن مجلة هارفارد لدراسات الشرق الأوسط والدراسات الإسلامية، سطور، القاهرة، مارس -آذار ١٩٩٧، أفريل - نيسان ١٩٩٧.

٧. بهاء طاهر: نقطة نور، مجلة سطور، القاهرة، ع ٦٤، مارس ٢٠٠٢.

٨. والنص في أصله محاضرة ألقاها في جامعة هارفارد، انظر نصها:

The Chomsky Reader, ed. By James Peck, New-Yord Patheon, p.p,59-82.

راجع نصها في: الآداب، بيروت، ع ٦.س٤١، جوان ١٩٩٣.

٩. Syntactic Structures

Mouton et Co, La Haye, 1957.

١٠. Structures syntaxiques, tr. De Michel.
Braudeau, Paris, éd. Du Seuil, 1969.
البنى النحويّة، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، منشورات عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٧، وقد راجع نص الترجمة الدكتور مجيد الماشطة.

١١. Problems of Knowledge and Freedeom, Random House, New York.
وصدرت له ترجمة فرنسية بعد عامين:
Les Problèmes du Savoir et de la Liberté,Paris, Hachette, 1973.

١٢. من أعظم شخصيّات القرن العشرين في بريطانيا وفي العالم، جمع بين الفلسفة والمنطق والرياضيات واللغة، وأحرز على جائزة نوبل سنه ١٩٥٠.

١٣. هو في أصله حوار أجرته معه اللسانية الفرنسية متسو رونا Mitsou Ronat ونشر بالفرنسية عام ١٩٧٧ وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٧٩.

١٤. أنظر مراجعة د. حمزة المزيني للترجمة العربية التي صدرت لهذا الكتاب (الرياض، ٨ فيفري ٢٠٠١).

١٥. Deterring Democray, New York;
London: Verso, 1991
صدرت له ترجمة عربية عن مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٢، بإضافة عنوان فرعي هو (الولايات المتحدة والديمقراطية)

١٦. Letters from Lexington-Reflexions on Propaganda, 1993

١٧. Year 501: The Conquest Continues. 1993.
أنظر ترجمته: مي النبهان: سنه ٥٠١ الغزو مستمر، دار المدى، دمشق - بيروت، ١٩٩٦.

١٨. Rogue States: The Rule of Force in World Affairs, Random House, 2000
ويترجم الفرنسيون صفة rogue بلفظة voyou فيجعلونها أقرب إلى دلالة المارق أو الصعلوك.

١٩. Pirates and Emperors, Montréal: Black Rose Books; New York: Claremont, 1986.
صدرت ترجمته العربية عن دار حوران، دمشق، ١٩٩٦.

٢٠. Noam Chomsky: 9-11 Autopsie des Terrorismes, Paris, novembre, 2001

٢١. أسست سنة ١١١٩ للميلاد وذلك قبل قرن من تأسيس جامعة السربون التي تم بعثها في ١٢٢٧. أما كرسي السميائيات فقد أنسأته جامعة بولونيا سنة ١٩٧١ وخصت به أمبرتو إيكو.

٢٢. صدرت عام ١٩٨٠ ونقلها إلى العربية أحمد الصمعي، تونس ١٩٩٢.

٢٣. نقلته عن الريبوبليكا الإيطالية صحيفة لوموند الفرنسية بتاريخ ١٠ أكتوبر ٢٠٠١:
occidentale. «supériorité» A propos de la

٢٤. سطور، القاهرة، ع ٦٤، مارس ٢٠٠٢، ص ٩.

٢٥. Jean Baudrillard: LEsprit du Terrorisme, Le Monde, 3 nov, 2001.

٢٦. Zéro Mort
O.Killed

٢٧. أخبار الأدب، القاهرة، ١٧ مارس ٢٠٠٢ نقلا عن الأهرام ٩ مارس ٢٠٠٢.

٢٨. Pierre Bourdieu مات في ٢٣ جانفي ٢٠٠٢ عن ٧١ عاما.

٢٩. Roget-Pol Droit: Bourdieu, raisons et passions, Le Monde, 26 janvier 2002.

٣٠. Sur la Télévision, suivi de LEmprise du Journalisme, Paris, Liber éditions, 1996.

٣١. صحيفة لومند ٢٥ جانفي ٢٠٠٢.

٣٢. Ignacio Ramonet: LAxe du Mal, Le Monde diplomatique, mars 2002.

٣٣. Thierry Meyssan: Leffroyable Imposture, Paris, éd, Carnot, 2002.

المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني

مختار حبّار *

ملخص البحث

يحاول هذا البحث أن يرصد المرجعية الكلامية الأشعرية، وأن يميزها عن نظائرها من مقالات الإسلاميين، ثم يتخذ منها إطاراً يوطد نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، بوصفها الكاتب الضمني الذي ينتظمها انتظام الخيط للعقد، على الرغم من خفائها بين يدي الكاتب الصريح، ويحاول بعد ذلك أن يقرأ حضورها الفاعل في بعض تنظير الجرجاني وتطبيقه، في كتابيه: الدلائل والأسرار، إيماناً منّا من أن الجرجاني الصريح في الكتابين لا يستقيم فهمه كل الاستقامة من دون معرفة الجرجاني الضمني المشكل الحقيقي لفاعلية القراءة النقدية والبلاغية، وللإحاطة بالمسألة المطروحة، فصلنا القول في: مصادر النظرية التي أفاد منها الجرجاني على العموم، وتطرقنا إلى (مسألة خلق القرآن) في مقالات الإسلاميين، من بينها مقالة الأشعري، ثم أطلنا الوقوف عند أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، وختمنا بخلاصة أجملت ما توصلت إليه قراءتنا من نتائج.

١- من مصادر النظرية:

مما لاشك فيه أن عبدالقاهر الجرجاني (-٤٧١هـ) هو الواضع الحقيقي لنظرية النظم في شكلها النهائي، ومما لا شك فيه أيضاً أن الرجل لم يضع نظريته بالطفرة، ولم يبتدعها من فراغ، بل من المعروف أنه كان مسبوقا، في بعض جوانب النظرية، بعدد من الأقاويل التي تكلمت عن «نظم الكلم» بضم بعضه إلى بعض، والتأليف فيما بينه، وبأن يراعي الناظم في نظمه الجري على طرائق العربية وسننها وأساليبها في القول، وتوخي معاني النحو في عملية النظم والتركيب والتأليف.

ويذهب بعض الدارسين المعاصرين لنا[1]، إلى أن عمدة الجرجاني في نظريته، يرجع - من جهة - إلى ما رواه أو كتبه المشتغلون بالدرس البلاغي قبله، مثل

* أكاديمي من الجزائر.

«الصحيفة الهندية» التي رواها الجاحظ[٢] واهتم بشرح بعض جوانبها العسكري[٣]، وهي الصحيفة التي تكلمت عن النظم والسبك والتأليف، وما يرادف ذلك، مع مراعاة وضع الكلم في مواضعه اللائقة به، وفق مقتضى الحال وما ينبغي لكل مقام من المقال.

كما يرجع إلى ما كتبه الجاحظ في كتابه المفقود: «نظم القرآن»[٤]، وإلى ما كتبه بعض المتكلمين في إعجاز القرآن العظيم، مثل «إعجاز القرآن في نظمه وتأليفه» لأبي عبدالله محمد بن يزيد الواسطي (-٣٠٦هـ) و«بيان إعجاز القرآن» للخطابي (-٣٨٨ هـ) و«إعجاز القرآن» للباقلاني (-٤٠٣ هـ)، وربما كان القاضي عبدالجبار (-٤١٥ هـ) أكثر - من أولئك - اقترابا من الجرجاني، لما ألفيناه بينهما من شبه كبير عند الحديث عن النظم وقوانينه، وذلك عندما يقول القاضي عبدالجبار مثلا: «أعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضّم على طريقة مخصوصة، ولا بد من الضّم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضّم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالمواقع»[٥].

فقد أشار القاضي إلى مكونين أساسين لا ينبني الكلام من دونهما، وهما: اللفظ والنظم، كما أشار إلى أن فصاحة اللفظ لا تصدق عليه تلك الصفة بحال من الأحوال وهو عاطل، بقدر ما تصدق عليه وهو عامل، أي عند الضم والنظم، وأن عملية الضم والنظم ليست عشوائية، ولكنها تخضع لما سماه «الإعراب»، والذي نحسبه يقصد به توخي معاني النحو التركيبي، لا النحو الشكلي، وهما المكونان (اللفظ والنظم) اللذان شغلا عبدالقاهر الجرجاني أيضاً في كتابيه الدلائل والأسرار، مع الإشارة إلى أنّ وعي عبدالقاهر بهما كان أكثر نضجاً وعمقاً عما كان عليه وعي القاضي بهما، مثلما سنرى.

ويرجع - من جهة أخرى - إلى ثقافته النحوية الواسعة، وإلى تعمقه فيها وتضلعه، وقد أفاد في كل ذلك من جهود النحاة قبله عموما، وممن شمل درسه النحوي الجانب التركيبي خصوصاً، مثل سيبويه في «الكتاب»، وفي هذا القصد يقول الدكتور محمد مندور: «ومن المؤكد أن ما كتبه نحاة العرب منذ سيبويه شيء يفوق الحصر، وأن عبد القاهر أفاد مما كتبوه فائدة كبرى، في دراسته التي انتهت به إلى وضع نظريته في المعاني الإضافية، وصور الآراء النحوية للكلام، أو بعبارة أخرى، في النظم والخواصّ التركيبية للعبارة»[٦]، ونرى أن هذا الجانب من التأثر أصبح شيئاً ثابتاً ومسلّماً به.

غير أن أغلب الدّارسين[٧] تغافلوا عن المشرب العقائدي الذي تشبّع به عبدالقاهر الجرجاني، وهو الأساس المعرفي، والمبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، الذي اتبع فيه أستاذ الأشاعرة: أبا الحسن الأشعري (-٣٣٠ هـ) سليل أبي موسى الأشعري[٨]، وهو المبدأ الأساسي الذي ألف الجرجاني على نهجه كتابيه: الدلائل والأسرار، وقامت به نظريته التوفيقية بين مكون اللفظ ومكون النظم واستقامت له بذلك في شكلها النهائي.

ويرجع المبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، الذي اعتنقه الجرجاني، إلى أيام الجدل الكلامي الذي دار حول «مسألة خلق القرآن» بين الفرق الكلامية في الإسلام، إذ ألفينا آثار المتكلم أبي الحسن الأشعري واضحة المعالم في كتابي الجرجاني: الدلائل والأسرار، مثل «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي» وأسبقية الأول على الثاني، وتبعية الثاني للأول في السياسة، مما لم نجد له أثراً عاملا في المصادر التي سلمنا آنفا أن الجرجاني قد أفاد منها أيضا.

ولمعرفة الجوانب المحيطة بتلك المرجعية الكلامية، ينبغي لنا أن نتطرق إلى «مسألة خلق القرآن»، من جهة مقالة المعتزلة فيها، ومن جهة مقالة بعض السلف فيها أيضا، ثم مقالة أبي الحسن الأشعري التوفيقية بين المقالتين السابقتين، لنصل إلى قراءة هذه الأخيرة في بعض تنظير الجرجاني وبعض تطبيقه، لأننا نعتقد أن قراءة الجرجاني الصريح تظل ناقصة، ما لم نصل إلى معرفة الجرجاني الضمني، أو البنية الدالة

العميقة التي وجهت البنية السطحية لنظرية النظم التي استقامت له استقامة توفيقية بين مكون اللفظ ومكون التركيب أو النظم.

٢- مسألة خلق القرآن:

في عهد الخلفاء العباسيين: المأمون والمعتصم والواثق[٩] أثيرت «مسألة خلق القرآن العظيم»، ويبدو من كلام الرواة أن «جهم بن صفوان»[١٠] كان أول من أثار هذه المسألة في الناس، في أوائل القرن الثاني الهجري، حين زعم أن «لا فعل لأحد في الحقيقة إلا لله وحده، وأنه هو الفاعل، وأن الناس إنما تنسب إليهم أفعالهم على المجاوزة، ونفي أن يكون لله صفة، وذهب إلى أن علم الله تعالى محدث، وإلى القول بخلق القرآن»[١١].

فقد أثار جهم - كما نرى - في مقالته عدداً من البدع، ولكن ما شغل منها الناس بعامة، والمتكلمين بخاصة، مسألة القول «بخلق القرآن» هل هو قديم أزلي، بما في ذلك حروفه وألفاظه وآياته، فيكون بذلك صفة من صفات الله، كالقدرة والعلم والعدل؛ أم هو محدث ومخلوق لله، لم يكن ثم كان؟ وقد اختلف الفقهاء والمتكلمون في الإجابة، فصارت المسألة محنة.

٣- مقالة المعتزلة:

إن المقام لا يسمح بتفصيل الحديث عن مقالات المعتزلة، لكثرتها وتشعبها، والتي رواها أبو الحسن الأشعري في «مقالات الإسلاميين» بجَدَلها وبراهينها النقلية والعقلية، كما رواها غيره، ولكن حسبنا أن نسجل هنا خلاصة لما توصل إليه المعتزلة، مما آمنوا به ودافعوا عنه، وهو أن «القرآن الكريم مخلوق محدث، وأنه فعل الله ومخترَعه وليس صفة من صفاته، لأن الله وصفاته شيء واحد»[١٢]، ومرجعهم في ذلك هو القول «بالتوحيد» الذي هو أحد أصول المعتزلة الخمسة[١٣].

ولقد آمن الخليفة المأمون بمعتقد: «القول بخلق القرآن «فأجبر الناس على الاعتقاد به، وأرسل في شأنه منشوراً إلى ولاته، يجبرون الناس بمقتضاه على الاعتقاد به، وقد أمر أحد ولاته على مصر أن يكتب على المساجد عبارة «لا إله إلا الله رب القرآن المخلوق»[١٤]، وأن يمنع من لا يؤمن بذلك من «السلف» من دخول المسجد!

٤- مقالة السلف:

ولقد كان ينازع المعتزلة في مقالتهم فريقان: فريق يسمون «السّلف»، وفريق من الحنابلة، أمّا فريق السّلف فإنهم قالوا: «إن الله وصف نفسه بصفات من قدرة وإرادة وعلم وكلام وسمع وبصر، ووصف نفسه أنه على العرش استوى، وقال: «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ» فيجب أن نؤمن بها كما جاءت، ولا نتعرض لتأويلها وشرحها، فنجري ظواهر النصوص على مواردها، ونكفّ عن تأويلها ونفوّض معانيها إلى الله»[١٥].

وبذلك سكت السّلف عن التأويل، إدراكاً منهم بالخطأ الذي وقع فيه المعتزلة، وهو قياس الغائب على الشاهد، واتبعوا في سكوتهم وابتعادهم عن الجدل، وما درج عليه الصحابة - رضوان الله عليهم - والذين آمنوا بما أنزل الله على رسوله -صلى الله عليه وسلم- وعملوا به، وابتعدوا عن تأويل ما تشابه عليهم، وانتهوا إلى القول: «إن القرآن كلام الله، ولا نقول: مخلوق، ولا غير مخلوق، وهذا هو فقط ما قاله الله في القرآن الكريم»[١٦]، ورأوا أن إثارة هذه المسألة بدعة، لم يقل بها لا النبي ولا صحابته.

وأما فريق من الحنابلة، فقد تطرقوا للرد على المعتزلة، وقد زعموا أن القرآن العظيم بحروفه وأصواته قديم، وقد بالغوا في المقالة، حتى قال بعضهم جهلاً: إن الجلد والغلاف قديمان، فضلاً عن المصحف[١٧] وانتهوا إلى أن القرآن الكريم: حروفه وألفاظه وكلماته، أزلية فيه،غير مخلوقة.

وآمن الخليفة القادر بمقالة السّلف، وببعض مقالة الحنابلة، فأصدر عام (٤٠٨ هـ) كتاباً مخالفاً لكتاب

دراسات عربية

المأمون، ولمقالة المعتزلة، يأمرهم فيه بترك الكلام والتدريس والمناظرة في الاعتزال، ومما جاء في هذا الكتاب: «إن الله لا يوصف إلا بما وصف به نفسه، أو وصفه به نبيه عليه السلام، وكل صفة وصف بها نفسه أو وصف بها رسوله، فهي صفة حقيقة لا مجازية، وأن كلام الله تعالى غير مخلوق في كل حال: متلواً ومحفوظاً ومكتوباً ومسموعاً، ومن قال إنه مخلوق على حال من الأحوال فهو كافر، حلال الدّم بعد الاستتابة منه»(١٨).

٥- مقالة الأشعري:

جاء أبو الحسن الأشعري (-٣٣٠ هـ) بمقالة مخالفة، لم يؤيد فيها المعتزلة التأييد كلّه، ولم يؤيد فيها السّلف التأييد كلّه، ولكنه وقف بينهما موقفاً وسطاً توفيقيا، وتكلم لأول مرّة بين الفرق بما سماه «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي»، فقال «كلام الله يطلق إطلاقين، كما هو الشأن في الإنسان، فالإنسان يسمى متكلّما باعتبارين: أحدهما بالصوّت والآخر بكلام النفس، الذي ليس بصوت ولا حرف، وهو المعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بالألفاظ»(١٩).

ثم يقول: «فإذا انتقلنا من الإنسان إلى الله، رأينا أن كلامه تعالى يطلق بهذين الإطلاقين: المعنى النفسي وهو القائم بذاته، وهو الأزلي القديم، وهو لا يتغير بتغير العبارات ولا يختلف باختلاف الدلالات، وهذا هو الذي نريده إذا وصفنا كلام الله بالقدم، وهو الذي يطلق عليه كلام الله حقيقية»(١٩).

ويواصل قائلا: «أما القرآن بمعنى المقروء المكتوب، فهو بلا شك كما يقول المعتزلة حادث مخلوق، فإن كلّ كلمة تقرأ تنقضى بالنطق بما بعدها، فكل كلمة حادثة، فكذا المجموع المركب منها ويطلق على هذا المقروء المكتوب كلام الله مجازا»(١٩).

ومقالة الأشعري السابقة نقلت الناس إلى مستوى جديد من الجدل والمناقشة، وذلك عندما ذهب مذهباً وسطاً توفيقيا، يرى فيه أن القرآن الكريم قديم وحديث: قديم على اعتبار المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية، وحديث على اعتبار التبليغ اللغوي في وقت نزوله وتبليغه في الكلام اللفظي المنطوق والمقروء بلسان عربي مبين.

ومعنى ذلك أن المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية سابقة على التبليغ اللفظي المحدث المخلوق، وهي نظرة محايثة لمقولة الصوفية، وذلك عندما يذهب بعضهم(٢٠) إلى أن «الوجود منه أزلي، وغير أزلي وهو الحادث، فالأزلي وجود الحق لنفسه، وغير الأزلي وجود الحق بصورة العالم»، أي أن كمال صور العالم المحدث وعظمة انتظامه، ليس إلا دليلا على كمال الأزلي الخالق وعظمته، وذلك لأن المحدث من صور ممكنات الوجود يخضع في كمال انتظامه لكمال واجب الوجود وجماله وجلاله.

وقياساً على ذلك فإن «الكلام اللفظي» المحدث، والذي هو بمثابة ممكن من ممكنات الوجود، ما كان له لأن يكون معجزا، لو لم يكن خاضعاً «للكلام النفسي» الأزلي القائم بالذات الإلهية، والذي هو بمثابة واجب الوجود، لذلك كان القرآن العظيم أزلياً ومحدثا، كما العالم أيضاً أزلي ومحدث، أزلي من جهة واجب الوجود، ومحدث من جهة صور ممكنات الوجود، وهذه المقولة الصّوفية المحايثة لمقولة الأشعري، إن هي إلا صورة متطورة عن الجزء الأول من مقولة جهم بن صفوان السابقة في هذا المقال.

ولكن ما موقف المعتزلة من هذا التقسيم الثنائي للكلام إلى: «نفسي» و«لفظي»، الذي قاس فيه الأشعري الغائب على الشاهد تارة والشاهد على الغائب تارة أخرى؟ إن المعتزلة لم يلينوا كل الليونة، ولم يتقبلوا كل القبول مقالة الأشعري، وقالوا: «نحن لا ننكر الخواطر التي تطرأ على نفس الإنسان، وربما نسميها أحاديث النفس، إلا أنها في الحقيقة تقديرات للعبارات التي ينطق بها اللسان (...) فعُلمَ على الحقيقة أن أحاديث النفس تابعة للعبارات اللفظية»(٢١).

وبذلك يقرّ المعتزلة بالكلام النفسي الذي سموه: الخواطر والنجوى، ولكنهم خالفوا الأشعري في

الترتيب والأسبقية، فبينما يرى الأشعري أن الكلام النفسي يسبق الكلام اللفظي رتبة، يرى المعتزلة خلاف ذلك، بل ذهبوا إلى القول «بالتزامن»، أي إن الخواطر لا تكون مجرّدة من مادة والتي هي اللفظ، بمعنى أننا لا نفكر حين نفكر إلا باللفظ أو اللغة، ولا يمكن بحال من الأحوال أن نتصور فكراً بلا لغة أو لغة بلا فكر.

بينما تشبث أبو الحسن الأشعري برأيه، وذهب الأشاعرة معه إلى «أن هناك كلاما نفسياً قائماً بالنفس الإنسانية وبذات المتكلم ليس بحروف ولا أصوات، يجده العاقل في نفسه ويدور في خلده، تارة أخباراً عن أمور رآها أو سمعها، وتارة حديثاً مع نفسه(...) ثم أحياناً يتحول هذا الكلام النفسي إلى كلام لفظي. وأحياناً لا يتحول، وهذا ما يسمّى بالنجوَى(...) ومن أنكر هذه المعاني فقد جحد الضرورة وباهت العقل وأنكر البديهيات»[٢٢].

ومن نافلة القول أن نشير إلى مسألة «الإدراك فيما إذا كان بالإمكان أن يقوم بنفسه من غير لفظ أم لا»[٢٢] والتي اختلف فيها المعتزلة والأشاعرة قديما، مازالت مطروحة حديثاً بين علماء النفس، فبينا يذهب فريق مذهب المعتزلة إلى القول: «بإن الفكر واللغة شيء واحد»[٢٢]، يذهب فريق آخر مذهب الأشاعرة إلى القول: «بإن من الممكن التفكير بدون لغة»[٢٢].

وإذا كان في المقولتين جدل، فإن ما لا نرى جدلا فيه هو أن بعض الفكر الباطني تحيط به النفس ولا تُؤدِيه الصفَة، إننا غالباً ما نفكر بغير ما نقول، وغالباً ما نقول بغير ما نكتب، والسبب في ذلك يرجع إلى أن البنية النفسية أوسع وأشمل من البنية اللسانية، التي غالباً ما تشوه البنية النفسية عند القول أو الكتابة، من جهة، ويرجع إلى تفاوت الكفاءة المعجمية والنحوية من شخص إلى آخر في اللغة الواحدة، من جهة أخرى.

إن الأشعري وتابعيه، عندما يطرحون فكرة الكلام النفسي وأسبقيتها على الكلام اللفظي، فإن هدفهم في ذلك كان محاولة منهم لحل النزاع العقَدي بين من يقول بقدم القرآن الكريم ومن يقول بحدوثه، حلاً توفيقياً على أساس عقديّ وجودي: (أزلية واجب الوجود، وحدوث ممكنات الوجود، وتبعية الثاني للأول)، كما كان هدفهم الإرساء على الأساس العقديّ نفسه لوضع المبدأ والمنهج الذي تقوم على أساسه فكرة «الإعجاز» في نص القرآن الكريم، و«البلاغة» في قول البشر.

ومؤدى ذلك: أن ترتيب اللفظ في النطق يخضع لترتيب المعاني في النفس، ومعنى ذلك أن همهم انصب على الفاعلية الذاتية الفردية التي تتحكم في الفاعلية النطقية الفردية، على اعتبار قدم الفاعلية الذاتية الفردية وحدوث الفاعلية النطقية الفردية، وعلى اعتبار أن الفاعلية النطقية لا يمكن لها أن تقوم فتنتظم ويكتمل انتظامها، دون تبعيتها وخضوعها التام للفاعلية الذاتيه الفردية، أي هناك سائس ومسوس.

فبالقياس إلى القرآن العظيم، لم يأت «إعجازه» في نظرهم بما جاء فيه من لفظ، لأن ألفاظه هي عينها الألفاظ التي ينطق بها البشر، وإنما أتاه «الإعجاز» من جهة نظم ذلك اللفظ، وبدقة التأليف فيما بينه، ولم يكن ذلك ممكنا، لو لم يكن قد انتظم وتألف وفق انتظام الكلام النفسي الإلهي، وبذلك كان الكلام اللفظي تابعاً للكلام النفسي وخاضعاً له، وليس العكس كما يعتقد المعتزلة.

فلما كان المعنى القائم بالنفس، المتجلّى في اللفظ إلهيا معجزا، استتبع ذلك أن يكون المتجلي فيه – الذي هواللفظ – معجزاً أيضا، لأنه خاضع في نظمه وترتيبه وتركيبه للكلام النفسي القديم الذي لا يأتيه الباطل ولا العوج من بين يديه ولا من خلفه.

وبالقياس إلى الشاهد، أي الإنسان، يكون الأمر سواء بسواء في النظم والترتيب والتركيب، ولكن الاختلاف هو أن كلام البشر يتفاوت ويتباين درجات في التبليغ والبلاغة عند النطق، حول أداء معنى واحد معين، لأن الفاعلية الذاتية الفردية لا تقابلها في أكثر الأحيان – عند التبليغ – فاعلية نطقية تفي بالغرض وتتطابق معها كل المطابقة، ذلك لأن الظاهر عادة ما يفسد الباطن، لأن الباطن أو الكلام النفسي – كما

دراسات عربية

سبق القول – أعمق وأشمل من الظاهر أو الكلام اللفظي، و«الكفاءة» النفسية بذلك أوسع وأشمل من الكفاءة النطقية عند الفرد الناطق، ولما كان الحال خلاف المقام، كان كلام البشر متفاوتاً ومتبايناً في نظمه وترتيبه وتركيبه، بتفاوت الكفاءة اللغوية والنحوية من متكلم إلى آخر وتباينها[٢٣].

وفي بعض ذلك المعنى، نجد أبا سعيد السّيرافي النحوي (–٣٦٨ هـ) يقول فيما رواه عنه أبو حيان التوحيدي: «فقد بان الآن أن مركّب اللفظ لا يحوز مبسوط العقل، والمعاني معقولة، ولها اتصال شديد، وبساطة تامة، وليس في قوة اللفظ من أي لغة كان أن يملك ذلك المبسوط ويحيَط به وينْصِبَ عليه سورا، ولا يدعُ شيئاً من داخله أن يخرج، ولا شيئاً من خارجه أن يدخل[٢٤].

والقصد في نص السيرافي – وهو أستاذ الجرجاني – هو القصد عينه فيما حاولنا شرحه من مذهب الأشاعرة – والجرجاني أحدهم – وهو أن ما ندركه بعقولنا وأنفسنا لا يكون بالضرورة، وفي كل الأحيان، هو ما نخرجه به من لفظ في كلامنا، وقس على ذلك أحلام النوم واليقظة، والرؤى الشعرية والصوفية، فإن المعاني الكلية القائمة في الصدور الإنسانية قد لا تجد من رحابة اللفظ ما يفيها حقها مما تلبسه ويلبسها.

٦- أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني:

إن الذي لاحظناه عند الجرجاني في كتابيه الدلائل والأسرار، هو أن الرجل كان متشبعا بالمشرب الأشعري وبمقولاته التي سلف تفصيل القول فيها، فمن ذلك أخذ بمقولة «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي» وأسبقية الأول على الثاني في الفاعلية والسياسة، ويتلخص استعماله لذلك في العمل على إتباع مبدأ «ترتيب اللفظ في النطق يخضع لترتيب المعاني في النفس» وقد تجلى هذا المبدأ الأشعري بوضوح في أغلب مقولاته النظرية كما في إجراءاته التطبيقية على النصوص.

وإن مما نحسبه عند الجرجاني من مقالاته النظرية الفصول: الأول والثاني والثالث والرابع من كتاب دلائل الإعجاز، بصفة خاصة، وهي من الفصول التي عقدها «في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وكل ما شاكل ذلك»[٢٥] من المترادفات عنده مما يعبر به عن تمام القول وكماله، ويفاضل فيه بين بعض القائلين على بعض بسبب «التفاوت» بينهم في «الكفاءة» والقدرة على تبليغ الأغراض والمقاصد النفسية التي راموا الكشف عنها والإعلام عليها، وكيف تتحقق المزية الإبلاغية في كل ذلك.

ومنذ البدء يرفض الجرجاني – في الفصل الأول – أن يفاضل بين لفظ وآخر، مادام عاطلا في المعجم اللغوي، كأن يقال مثلاً في كلمة ما «هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية»[٢٦]، مما وجد عليه من سبقه من البلاغيين اللفظيين كذلك يفاضلون ويحكمون على غير هداية، فلا تكون المفاضلة عنده ولا تصح بين مفردات اللغة، إلا إذا كانت عاملة ومتفاعلة في قول وسياق، لأنها وهي عاطلة في المعجم اللغوي تكون بلا شك مفتوحة على عدد من الدلالات المحتملة، قد تقل وقد تكثر، مثل كلمة «عين» بينما وهي تقوم بوظيفة معينة في قول وسياق معينين. تتحدد دلالتها وتنغلق أو تنفتح على شيء من المدلولات وفق السّياق الذي تعمل فيه، والتأليف الذي انتظمت فيه، فتآلفت بذلك أو تنافرت من جهة وظيفتها الدلالية لا من جهة صورتها أو هيئتها.

يقول الجرجاني في بعض ذلك مستنكراً المخالف: «وهل يقع في وهم – وإن جهد – أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ؟ وهل نجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها. وفضل مؤانستها لأخواتها»[٢٧].

ومعنى ذلك أن الجرجاني يفرق بوعي واع بين اللغة والكلام، ومن جهة أن اللغة وضع واتفاق، في

مقابل الكلام الذي هو نظم وتأليف، ومن جهة أن اللغة لا تخضع لفاعلية ذاتية فردية بينما وفي المقابل يخضع الكلام للفاعلية الذاتية الفردية عند نظمه وتأليفه.

ومما يهدف إليه الجرجاني في هذا التفريق بين اللغة والكلام هو تفادي الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه بعض اللفظيين الذين وقعوا في تعميم المفاضلة على اللفظ وهو عاطل كما وهو عامل، ثم لأن نظرية النظم عنده لا تهدف إلى إقامة درس في فقه اللغة العام، ولكن تهدف إلى إقامة درس في البلاغة أو الأسلوب، مما لا يتحقق في اللغة ولكن في الكلام، والسبب في هذا التوجه الواعي أيضاً هو محاولة الجرجاني دراسة دلائل الإعجاز في القرآن الكريم، وأسرار البلاغة في المنظوم والمنثور، وأن ذلك جميعاً لا يتحقق في اللغة - كما هو معلوم - ولكنه في الكلام.

وفي هذه النقطة يلتقي دي سوسير (-١٩١٣ م) مع الجرجاني التقاء منهجيا، إذ فرق هو أيضاً بين اللغة والكلام، فاعتبر اللغة مؤسسة اجتماعية في ماهيتها ومستقلة نسبياً عن الفرد، واعتبر الكلام فاعلية فردية مستقلة نسبياً عن الجماعة، والسبب في هذا التفريق والتفريع يرجع - في نظره - إلى أن الدرس الألسني يستحيل أن يتحقق عند مدارستهما في آن واحد، ولما كان غرضه في الدرس اللغوي هو اللسانيات العامة، فقد بين أن عمله سيكون منوطاً باللغة لا بالكلام[٢٨]، فالاتفاق بين الرجلين كان في ضرورة التفريع المنهجي، وكان الاختلاف بينهما في توجه كل منهما في درسه. لاختلاف أهداف الدرس عندهما، فبينما مراد دي سوسير كان اللسانيات العامة، كان مراد الجرجاني البلاغة والأسلوبية.

وبناء على ذلك التفريع،فقد اهتدى الجرجاني إلى نعت للفصاحة لا يطلق على أفراد الكلمات بوصفها هيئات وصور أو نطق لسان، وهي في صورة الوضع والاتفاق، أي بوصفها مؤسسة اجتماعية، بل إن صفة الفصاحة لا تطلق على اللفظ وحده حتى وهو يقوم بتمثيل دلالة معينة ضمن الكلام، بقدر ما تطلق عليه تلك الصفة لمعناه لا لنفسه، يقول الجرجاني في بعض ذلك: «إن الفصاحة لا تكون في أفراد الكلمات،وأنها إنما تكون فيها إذا ضمّ بعضها إلى بعض، ثم لا يعلم أن ذلك يقتضي أن تكون (الفصاحة) وصفاً لها من أجل معانيها لا من أجل أنفسها»[٢٩].

وإذا ما حاولنا أن نستكشف أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني عن الفصاحة، فإن ذلك الأثر لا يعدو أن يكون خارجاً عن نطاق الفاعلية الذاتية - الفردية وتحكمها في الفاعلية النطقية - الفردية، أي إن الجرجاني لا يكون إلا حيث تكون الفاعلية الذاتية - الفردية متجلية في الفاعلية النطقية - الفردية، ولا يكون حيث لا تكون.

فأفراد الكلمات وهي عاطلة في المعجم اللغوي، ليست خاضعة للفاعلية الذاتية - الفردية، ولذلك لا يحكم لها أو عليها، بينما وهي عاملة أو منتظمة في كلام وسياق، تكون بالضرورة خاضعة لتلك الفعالية، ولذلك فإنه يحكم لها أو عليها، من جهة مدى وفاء الفعالية النطقية - الفردية للفاعلية الذاتية الفردية، ومن الواضح أن «الكلام النفسي» عند الأشعري إن هو إلا فاعلية ذاتية - فردية، تسوس «الكلام اللفظي» الذي إن هو إلا فاعلية نطقية - فردية أيضا. أي إن البنية النفسية هي التي تسوس البنية اللسانية وتتجلى فيها وتنظم وفق إنتظامها.

وإذا ما أردنا أن نتتبّع خطوات الجرجاني وهو يتحدث عن الفصاحة في مواضع شتى من كتاب الدلائل، فلن نجده يخرج عن ذلك السبيل. فمن ذلك مثلا قوله: «قد علمنا علما لا تعترض معه شبهة، أن الفصاحة فيما نحن فيه، عبارة عن مزية هي للمتكلم دون واضع اللغة»[٣٠].

وقوله: «فإنا نرى اللّفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع، ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع، وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير، وإنما كان ذلك لأن المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأنها هذا بأنه فصيح، مزية تحدث من بعد أن لا تكون، وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم تَرُمْ فيها نظماً ولم

دراسات عربية

تحدث لها تأليفاً طلبت محالا»[٣١].

إن هذا النص الذي وجدناه قد تأخر في الكتاب، مماثل لما وجدناه قد تقدم فيه، وهو يسوق طائفة من الأمثلة يعزز بها رأيه، ويفنّد من خلالها رأي المقلّدين الذين توارثوا الخطأ فظنوه صوابا، حين صنفوا اللفظ إلى فصيح وغير فصيح وهو أفراد، مع أن المزية في ذلك لا تتحقق في لفظ دون آخر حتى ينتظم في كلام وسياق، وحتى يقوم بتمثيل معنى النّظم في نفس المتكلم تمثيلا. وعندئذ فقط قد «ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر - كلفظ «الأخدع» في بيت الحماسة:

تَـلَـفَـتُ نَـحْـوَ الحيْ حـتَـى وجـدْتُـنـي
وجِعْتُ من الإصغاءِ ليتْا وأخْدَعَا[٢٩]

وبيت البحتري:

وإنّـي وإنْ بَـلَّـغْـتَـنـي شَـرَفَ الـغِـنَـى
وَأَعْـتَـقْـتَ مِـنْ رِقِ المَطـامِـعِ أَخْـدَعِـي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم أنّك تتأملها في بيت أبي تمام:

يَـا دَهْـرُ قَـوِّمْ مِـنْ أَخْـدَعَـيْـكَ فَـقَـدْ
أَضْـجَـجْـتَ هَـذَا الأَنَـامَ مِـنْ خُـرُقِك[٣٣]

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة.

ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء» فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع، وإن أردت أن تعرف ذلك فأنظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

وَمِـنْ مَـالِـيءِ عَيْنَيْه مِنْ شَيْءِ غَيْره
إِذَا رَاحَ نَحْوَ الجَمْرَةِ الْبِيضِ كَالدُّمَى[٣٤]

وإلى قول أبي حية:

إِذَا مَـا تَـقَـاضَـى الْمَرْءَ يَـوْمٌ وَلَـيْـلَـة
تَـقَـاضَـاهُ شَـيْءٌ لاَ يَـمَـلُّ الـتَّـقَـاضِـيَـا

فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر إلى بيت المتنبي:

لَـوِ الْـفَـلَـكُ الـدَّوَّارُ أَبْـغَـضْـتَ سَـعْـيـه
لَـعَـوَّقَـهُ شَـيْءٌ عَـنِ الـدَّوَرَانِ[٣٥]

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم[٣٦].

ولقد نقلنا النص على الرغم من طوله، بما فيه من أمثلة، وتعليقات، لنستوضح منه أن الجرجاني يحتكم في ذلك إلى مبدأ التفريق بين اللغة والكلام، ومن أن الحكم بالفصاحة، لا يصح أن يصدر على اللغة بوصفها كلمات أفرادا، ولكن يصح الحكم عليها لما تقوم الألفاظ بتمثيل فاعلية نفسية - فردية متجلية في فاعلية نطقية - فردية، وحتى في هذه الحالة فإن الكلمة - «الأخدع» و«شيء» - التي تروق في موضع وتحسن، ثم توحش في أخر وتسوء، لا يرجع ذلك إلى خواص معينة فيها، بقدر ما يرجع إلى كفاءة المتكلم المعجمية والنحوية ـ وإلى تسخير هذه الكفاءة في بناء سطح من الدّوال يجسّد عمقاً من المدلولات، ينتظم فيه اللفظ ويأتلف في النطق وفق انتظام المعاني وائتلافها في النفس.

وإذا كانت مزية المفردة اللغوية وشرفها، لا يتحققان إلا بالنظم والتأليف، فإنه ينبغي أن يُعلم كذلك، أن النّظم خاص بالكلم، وليس بالكلمة، إذ يوجد فرق بين القول: «حروف منظومة» و«كلمات منظومة»، فمسألة نظم الحروف هي مسألة أعتباطية منتهية، ليس لأحد أن يبحث لها عن مقتض يقتضيه نظمها، فقد وضعها الواضع كما اتفقت له وانتهى أمرها، وليس لأحد أن يعرض اليوم على كلمة ما من مثل: «ربض» فيقول: لمَ لمْ يضعها الواضع على نحو آخر كأن يقول: «رضب» أو «ضرب» فإن الإعتراض في هذه الحالة وأمثالها لا معنى له، ما دام في الأمر اتفاق على الوضع وإجماع على الإصطلاح والاستعمال، وحين كان الأمر كذلك، فإن الجرجاني لم يشغل نفسه بهذا الجانب الذي يخلو من الفاعلية الذاتية الفردية.

أما مسألة «نظم الكلم» فالأمر فيه مختلف، لأنه

يقوم على أساس فاعلية ذاتية فردية، كما يقول البلاغيون: يقوم على مقتضى الحال وما ينبغي لكل مقام من المقال، فإذا كان واضع الكلمة لا يسأل عن علّة نظم حروفها، فإن مؤلف الكلام وناظمه يسأل لم وظف هذه الكلمة بالذات دون أخرى، في هذا الموضع من الجملة بالذات دون آخر، ولا يتم سؤاله عن ذلك إلا على أساس الوظيفة والموقع، ولا يحكم لكلمة أو عليها إلا على أساس الدلالة التي تقوم بتمثيلها تمثيلاً كاملاً أو أنها فقط احتلت الموضع واغتصبت الموقع، فهو لذلك «نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»(٣٧).

وإذا كان «نظم الحروف» لا مقتضى له، وكان «لنظم الكلم» مقتضى، فما هو بالتحديد هذا «المقتضى»؟ يقول الجرجاني: إنه ليس سوى أن «تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»(٣٨)، ويكرر الجرجاني هذه المقولة الأساس كلما جاءت مناسبتها، على اعتبار أنها حركة باطنية تتجلى في حركة ظاهرية، وعلى اعتبار أنها الأساس النّظري لنظريته في النظم.

وبهذه المقولة (السابقة) يرجع بنا عبدالقاهر إلى معتقده الأشعري ويحيلنا على مقالة أبي الحسن، والتي تمثل الأساس النظري لنظريته: من أن الكلام اللفظي يقتفي آثار الكلام النفسي في نظمه، ومن أن ترتيب الكلام في النّطق يقتفي آثار ترتيب المعاني في النفس، وليرسم لنا معادلة النظرية في «الإعجاز» و«البلاغة»، ومفادها: «أن البلاغة والفصاحة والبراعة ومشاكل ذلك من مترادفات هي مطابقة ترتيب الألفاظ في النطق لترتيب المعاني في النفس».

ويختم عبدالقاهر الجرجاني الفصول الأربعة التي ذكرنا له، بالقول الفصل، وفقاً للمنهج الذي نحن بصدد الكشف عنه والبيان: «إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل نجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدّالة عليها في النطق»(٣٨).

ومما ينبغي لنا أن ننتبه إليه وندركه في قول الجرجاني السابق، هو محاولته تقليص الهوّة التي كانت تبدو في مقالة أبي الحسن الأشعري متسعة، عند تفريقه بين «الكلام النفسي» و«الكلام اللفظي» وجعلهما وكأنهما منفصلين بعضهما عن بعض، وهو الأمر الذي لم يتقبله المعتزلة في مقالتهم عندما ذهبوا إلى أن «حديث النفس إن هو في الحقيقة إلا تقديرات للعبارات»(٣٩)، أي إنه من الوهم التفكير من دون لغة، ومن الشطط جولان الخواطر في النفس مجرّدة من لفظ، وهو الأمر الذي نلاحظ أن الجرجاني يبدو أنه قد أدركه، وحاول التوفيق بين المقالتين، بأن قلص من تلك الهوة، جاعلاً منها عبارة عن برهة لا سُمكَ لها بقوله: «إذا فرغت من ترتيب المعاني في النفس لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك، بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها...».

أمّا وقد بيّن الجرجاني الأساس النظري لنظرية النظم، وهو أن سبيل الفصاحة والبلاغة والبراعة وما شاكل ذلك، ليس سوى (مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي)، فإن هذا الأساس النظري في المطابقة بين البنيتين، لا يمكن له أن يتحقق على الوجه الأكمل إلا إذا توفر شرطان، لاغنى عنهما لناظم الكلم، منثوره ومنظومه، أحدهما هو الكفاءة المعجمية، وآخرهما هو الكفاءة النحوية، وهما شرطان يمتلكهما الناظم والمتكلم بدَأب المران والدربة، وسعة الاطلاع على فنون القول وأساليبه في العربية، أو في لغته التي يتكلمها.

ومن أجل ذلك ألفينا الجرجاني، في مقدمة كتاب «الدلائل» يبدأ بطرح الشرطين السابقين، لأنهما عمدة النّظم وقوانينه، ويعيب «على من زهد في النحو واحتقره»(٤٠) و«على من زهد في رواية الشعر وحفظه»(٤١) أنه قد زهد في أمر عظيم، وتخلّى عن علم لا يستقيم أمر النّظم إلا به، ذلك لأن نظم الكلم ليس سوى أن تضع اللفظ الموضع الذي يقتضيه علم النحو

التركيبي، وليس هو إلا أن تقفو أثره في منثور العربية ومنظومها، وتعمل على اتباع قوانينه التي نهجت.

وإذا كان مما لا شك فيه، أن تحصيل البشر للمسألة المعجمية وللمسألة النحوية «يتفاوت» درجات، فمما لا شك فيه أيضاً أن نظم الكلم لذلك عندهم «يتفاوت» درجات، ومن ثَّم فإن اسم «بلاغة»، الذي يمدح به الكلام هو درجات أيضا، ولولا ذلك التفاوت والتباين في تحصيل الكفاءتين، لكان نظم الكلم عند البشر درجة واحدة، وهذا محال، ولكان اسم «بلاغة» درجة واحدة، وهذا محال أيضا، ولما لم يكن في نظم القرآن العظيم تفاوت ولا تباين، كان على درجة واحدة من كمال النظم، ولذلك استحق النظم فيه اسم «الإعجاز» الذي تنقطع الأطماع دونه، ولم يستحق النظم في كلام البشر سوى اسم «بلاغة»[٤٢].

وأما الذي نحسبه من كلام عبدالقاهر الجرجاني التطبيقي، فهو تصدّيه لسائر الأساليب البلاغية، والتطبيقات التي أجراها عليها، مما ورد منها في كتاب «الدلائل» الذي خصصه في معظمه لما سماه البلاغيون بعده «بعلم المعاني» مثل: التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والوصل والفصل، وغيرها من الأساليب التي هي من اختصاص مستوى التوزيع والتركيب: ومما ورد منها في كتاب «الأسرار» الذي خصصه في أكثره لما سماه البلاغيون بعده «بعلم البيان»، مثل التشبيه والتمثيل، والاستعارة، والمجاز، بالإضافة إلى بعضها الأخر مما أدمجه البلاغيون بعده في «علم البديع» كالمطابقة والجناس، والتي هي جميعاً من اختصاص مستوى الاختيار والاستبدال.

وبمعنى آخر فإن الجرجاني جعل مستويات التحليل اللساني الإجرائية لنظرية النظم في مستويين منفصلين ومتعامدين، أحدهما مستوى التحليل الاستبدالي القائم على التفاعل اللفظي والدلالي، وأخرهما مستوى التحليل التركيبي أو التوزيعي القائم على التفاعل النحوي في توليد المعاني، وهما المستويان اللذان قد يجتمعان في أسلوب واحد ويتعامدان، ومن ثمة يمكن القول: إن الجرجاني قد خص المستوى التحليلي الأول بكتاب الأسرار، وخص المستوى التحليلي الثاني، زائد التعامد، بكتاب الدلائل، ولم يَرِد في حسبانه ما ورد في حسبان المتأخرين عنه، من أنه جعل كتاب الأسرار لما سموه «بعلم البيان» ووضع كتاب الدلائل لما سموه «بعلم المعاني»، فهذا من باب تقويل الرجل ما لم يقل وما لم يخطر له على بال، وهو ما نراه على كل حال.

وأما الآن فحسبنا أن نميط اللثام، على أن الجرجاني قد اتبع منهج الأشعري في حديثة عن تلك الأساليب، وهو المنهج والمشرب الذي هداه إلى أن لا مزية في ضرب الكلام الذي يتوصل منه المتكلم بدلالة اللفظ وحده إلى «المعنى»، أو بضرب الكلام الذي يتوصل منه المتكلم بدلالة «المعنى على المعنى»، إلا بمقدار ما يطابق فيهما «الكلامُ اللفظي» «الكلامَ النفسيَ»، وإلا بمقدار ما هو عليه المتكلم من كفاءة معجمية ونحوية، في نظم بنيته السّطحية ومدى مواءمتها وإخلاصها لنظم بنيته العميقة، أما ما كان يشاع قبله من أن المجاز والبديع أقدر على الحقيقة والترسل أداء وإبلاغا، فلا عبرة عنده بذلك على إطلاقه، فالمفاضلة الحقيقية ليست بين ضربّي الكلام، بقدر ما هي بين نظم ونظم آخر.

ونسوق لذلك مثالاً يتحدث فيه الجرجاني عن «التجنيس»، بدأ به كتابه: أسرار البلاغة، لا نجده فيه يستحسن التجنيس لذاته، كما لا يستكرهه لذاته، بدون علة، ولكنه يستحسنه لوظيفته في التركيب اللغوي، ويستهجنه إذا كان فيه حشو وفضلة وجاء من أجل المجانسة للمجانسة فحسب. ومقايسه في ذلك: يقوم على ضرورة المطابقة بين البنيتين: اللسانية والنفسية، وعلى أساس أن البنية النفسية هي التي تسوس البنية اللسانية، وتوجه النظم فيها وفق انتظام المعاني في النفس.

فالباطن لا يظهر ويتجلى إلا في مادة، والتي هي اللفظ بالقياس إلى الكلام، والمادة إذا لم تكن مناسبة للماهية أو الباطن في الانتظام، ولم تكن طَيِعة سلسلة في التشكل وفق المطلب النفسي، شوهته وأفسدته

وانحرفت به عن مرمى المعنى المقتضى إلى مرامي اللفظ المتجانس عمدا، والذي لا معنى مقتضى له، ويطبق نظريته هذه على عدد من النصوص في التجنيس.

منها قوله: «أتراك استضعفت تجنيس إبي تمام في قوله: [ذَهَبَتْ بِهِ السَمَاحَةَ فَالْتَوَتْ.... فِيهِ الظُنُون: أمذْهَبَ أمْ مُذْهَبُ] واستحسنت تجنيس القائل: [حَتَى نَجَا (أحدث) مِنْ خَوْفِهِ وَمَانَجَا)] (٠خلص) (...) لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني ؟ ورأيتك لم يزدك» مذهب ومذهب «على أن أسمعك حروفاً مكرورة، تروم لها فائدة، فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الأخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها»[٤٣].

فالسبب في فساد تجنيس الأول، وفي استقامة تجنيس الثاني، هو أمر لا يرجع إلى اللفظ في حد ذاته، ولكنه يرجع إلى من نظم اللفظ، وذلك حين تعسف الأول في نظمه وتأليفه ولم يراع المعنى المنتظم في نفسه، واتبع ترتيب اللفظ في النطق، دون أن يخضعه لتريب المعاني في النفس، فكان أن حصل له تجنيس حقا، ولكنه لفظيّ بلا معنى يستقيم، وذلك لأن «المعاني لا تدين في كلّ موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرّفة في حكمه، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى، كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحال عن طبيعته، وذلك مظنة من الاستكراه»[٤٤].

ولا شك أن عبدالقاهر الجرجاني، قد قرأ المثالين السابقين وفق ما تقول به النظرية الأشعرية: من أسبقية الكلام النفسي على الكلام اللفظي، وخضوع الثاني للأول في السياسة والاتباع والانتظام، أي إن اختيار اللفظ واستبداله ثم توزيعه يخضع لمقتضى الحال، أو للمعاني المنتظمة في النفس، لا وفق مقتضى اللفظ، أو ما يقتضيه البديع من أجل البديع والصناعة فيه، فلما كان تجنيس الأول حشوا صار نكبة في الكلام، ولما كان تجنيس الثاني ذا وظيفة مطابقة لما في النفس صار نكتة فيه وملحة.

ونسوق مثالا آخر ينظر فيه الجرجاني للاستعارة تنظيرا يختلف في بعض جوانبه عمن سبقه من البلاغيين، ويتمثل ذلك الاختلاف والتفرد في تفريعه لها إلى استعارة «غير مفيدة» واستعارة «مفيدة»، أو إلى أن منها ما هو «عامل مبتذل» كقولنا: رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا، وسلَ من رأيه سيفا، وما شاكل ذلك من الاستعارات، التي صارت قدراً من الكلام مشتركاً بين الناس جميعاً ؛ وإلى أن منها ما هو «خاصيّ نادر» مما «لا تجده إلا في كلام الفحول»(٤٥) كقول ابن المعتز مثلا[٤٦]:

حَتى إِذَا مَا عَرَفَ الصَيْدَ أَنْصَارْ
وَأَذِنَ الصُبْحُ لَنَا فِي اْلإِبْصَارْ
بَخِيلٌ قَدْ بُلِيتُ بِهِ
يَكُدُ اْلوَعْدَ بِاْلحُجَج
يُنَاجِينِي اْلإِخْلاَفُ مِنْ تَحْت مَطْلِه
فَتَخْتَصِمُ اْلآمَالُ وَاْليَأْسُ فِي صَدْرِي

وهي أبيات مختارة مفرقة، فيها من نادر الاستعارات قوله: «أذن الصُبْحُ ويكد اْلوَعْدَ ويناجيني الأخْلاَفُ وتختصم الآمَالُ واْليَأْس، على سبيل المكنية فيها جميعاً، مما لو قيس بغيرها من العامي المبتذل، مما سبق، لبدا الفرق واضحاً بين ما هو عامّي مشترك وما هو خاصي منفرد.

والحق أن هذه القسمة وهذا التفريع إلى استعارة «غير مفيدة» وأخرى «مفيدة»، لا يقتصر على الاستعارة وحدها – عند الجرجاني – بل ينسحب على المجاز كله، من تشبيه وتمثيل وكناية ومجاز لغوي، ومجاز حكمي أو مرسل، والتي رأى أن منها ما هو مشترك بين الناس جميعاً في الاستعمال حتى صار كالحقيقة، ومنها ما هو متفرد مبتدع لا يقع إلا للشاعر والشاعرين من الفحول، ومما يشير به الجرجاني إلى

ذلك، وهو يتحدث عن المجاز الحكمي – قوله: «فكما أن من الاستعارة والتمثيل عاميا، مثل: رأيت أسدا، ووردت بحراً، وشاهدت بدرا، وسلّ من رأسه سيفا، وخاصياً لا يكمل له كل أحد مثل قوله (وسَالتْ بأعناقِ المطيّ الأباطِح)، كذلك الأمر في المجاز الحكمّي»(٤٧).

ونعتقد أن الجرجاني كان مسوقا في هذا التقريع الثنائي، الذي تفرد به، بمشربه الأشعري الذي يقدس الفاعلية الذاتية- الفردية متجلية في الفاعلية النطقية- الفردية، ذلك أن هذه الفاعلية اضمحل وجودها في الفرع العامي المبتذل «لسعته وشهرته وجريانه مجرى الحقيقة»(٥١)، بينما قوي وجودها في الفرع الخاصيّ المبتدع الذي فيه الكلام «يدق ويلطف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المغلق والكاتب البليغ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها والنادرة تأنق لها»(٤٨).

ولذا فإن عدوى «الأَرْيَحِيَة»(٤٩) التي تصيب المتلقي، فتهزه هزاً في فرع الصور البيانية «المفيدة» هي أضعاف ما تصيبه منها في فرع الصّور البيانية «غير المفيدة» والتي لم يزد منشئها على أن أعاد على مسامعه صوراً مألوفة، أخذ منها كثرة الاستعمال والبلى مأخذه، فجرت بألفتها وبلاها مجرى الحقيقة، ولم يزد الباث عندئذ على أن أخرج متلقّيه «إلى شيء مغسول، وإلى كلام عاميّ ومرذول»(٥٠).

إن «المغسول» من الكلام – في قصد الجرجاني – في فرع الصور البيانية غير المفيدة، يقابله «المشحون» منه في فرع الصور البيانية المفيدة، والمغسول من الكلام مغلوق في دلالته، وهو كذلك لأنه يفتقد إلى الفرادة في ابتداع نظم خارجي من الإمكانات التعبيرية المتاحة، تفي بتجسيد نظم نفسي متسم بدوره بالفرادة، فهو لذلك كلام يقتصر على المعنى الأولي.

بينما «المشحون» من الكلام مفتوح في دلالته، وهو كذلك لأنه مبتدع في نظمه الخارجي عند النطق، وفق إرادة النفس في انتظامها الداخلي، أي إن تفرد انتظام العالم الداخلي لدى الإنسان، ينبغي له أن يشكل لنفسه شرنقته الخاصة به المتميزة عما سواها، من الامكانات التعبيرية المتاحة بين الناس جميعا، فيخرج بواسطتها من الممكن إلى الكائن خروجاً متفرداً لا يقتصر على المعنى الأول للدال فحسب، ولكنه يقول المعنى ومعنى المعنى.

ومن الدلائل على ذلك، أن القرآن العظيم قد تفرد في نظمه، حتى بلغ في تفرّده، أن أعجز الناس على أن يأتوا بمثله، مع أنّه لم ينزل إلا بلغة الناس وأساليب العربية، ولكنه لم يخضع في نزوله لجاهز انتظام كلامهم وصورهم، بل خلق لنفسه، من الامكانات التعبيرية المتاحة في العربية، مجّلاه من المنطوق المتفرّد، وذلك لخضوع المجلي في انتظامة، لعمق من المفهوم في انتظامه الإلهي المتفرد، أي إن التفرّد في الإنتظام الباطني يقابله، عند التجلي في مادة، تفرد في الانتظام الظاهري.

ولذلك فقد اهتم الجرجاني بتفريع الصور البيانية بعامة، والاستعارة منها بخاصة، إلى مفيدة وغير مفيدة، وإلى خاصية وعامية، لفرادة الأولى وابتداعها، وعامية الثانية وابتذالها، واهتم غيره بعده بالتفريعات الشكلية التي لا تخضع لمبدأ عقائدي معين، بقدر ما تخضع للنطق الذي يحدّ ويحصي ويصل بالمسائل التعبيرية إلى نهاياتها الشكلية مما يستوي فيها المبتدع بالمبتذل.

ولو شئنا المقارنة، فيما ألفينا الجرجاني يفرع فيه ويصطلح، ببعض الدراسات الغربية في هذا المجال نفسه، لوجدنا كثيرا منهم يلتقي معه ويمشي في ركابه، ولوجدنا في دراساتهم الحديثة للأسلوب عوناً على فهم كثير من مقاصد الجرجاني العميقة، والتي نعتقد أن كثيراً منها ما زال يحتاج إلى قراءة وفهم جديدين، وأن الرجل قد كبر علينا وعلى كثير من الدّارسين، حتى لم يعد يفهم في كثير من دقائق نظريته، إلا في ضوء النظريات الأسلوبية الحديثة ومبادئها، ذلك أن حديث الغربيين عن الأسلوب، يلتقي في كثير من مواطنه، مع الجرجاني في حديثه عن النظم، حتى غدا النظم عند الجرجاني كالأسلوب ذاته عند الغربيين من حيث المفهوم.

ولعل من أهم من وجدناه يلتقي – مع الغربيين –

مع الجرجاني التقاء مباشراً في هذا المجال، هو «فرانسوا مورو»(٥١)، وذلك عندما فرع هو بدوره الصور البيانية في لغته إلى «صور ميتة» و«صور حية»، ويقصد بالميتة تلك الصور التي أصابها الابتذال والبلى من كثرة الاستعمال، والتي أصبحت بذلك قدراً مشتركاً بين الناس، وأنها لم تعد لذلك تحمل بعداً استطيقياً ولكنها نزلت إلى حمل بعد تواصلي مجرّد، مثلها في ذلك مثل الحقيقة.

في حين يقصد «بالحية» تلك الصور المبتدعة، المتّسمة بالجدّة والابتكار والتي تحمل بعداً استطيقيا، وأهم من كل ذلك أنها «تحمل طابع صاحبها المتفرد»(٥٢)، وللأمانه العلمية، ينبغي أن نشير هنا إلى أن (فرانسوا مورو) لم يبتدع هذا التفريع كل الابتداع، ولكنه أفاد فيه من الأسلوبيين الذين سبقوه، أمثال: شارل بالي، الذي صنف الصور البيانية إلى «ملموسة» و«عاطفية» و«ميتة»، و(دوزا) الذي صنف صور التشبيه إلى «تشبيهات حية، وجاهزة ما تزال مفهومة، وجاهزة لم تعد تفهم أو أنها تفهم قليلاً»(٥٣).

ومن الواضح – وبدون الدخول في التفاصيل – أن هؤلاء في تفريعهم وتصنيفهم للصور البيانية إلى «ميتة» و«حية» أو إلى «مبتذلة» و«مبتكرة»، يلتقون مع تفريع الجرجاني وتصنيفه للصورة البيانية إلى «غير مفيدة» و«مفيدة» أو إلى «عامية» مبتذلة و«خاصية» مبتدعة، وأن القاسم المشترك فيما بينهم جميعاً لهذا التفريع والتصنيف، يرجع إلى أن ميت الصّور صار إرثاً حضارياً مشتركاً بين الناس في لغتهم، وإلى أن حيّها ما انفك مرتبطاً بالفرد المبتكر لها وبطابعه الشخصي عليها.

بيد أن هذا التفريع والتصنيف لم يكن اعتباطياً لا عند الجرجاني ولا عند الأسلوبيين الغربيين، فهو عند الجرجاني كان بمقتضى «النظم» الذي أوضحنا – سلفاً – أن الجرجاني يكون حيث تكون الفاعلية الذاتية– الفردية متجلية في فاعلية نطقية – فردية، وما عدا ذلك فهو نظم، ولكنه تواصلي جاهز أو مبتذل، يخلو في عمومه من «تلك الفردية» ومن نطقه منحرفاً عن معيار، باعتبار أن المعيار قاعدة جمعية، وأن الانحراف الفردي الحي، ولا يكون حيث لا يكون.

فمن الدلائل على ذلك عند الجرجاني أنه اعتنى في تطبيقاته بالصّور «العقم» مبيناً نصيب النظم الابتداعي فيها، مقارناً اياها في حالات كثيرة بالصّور غير المفيدة التي اضمحلّ فيها نصيب الفردانية، وأصبحت «بمثابة العملة الرائجة ضمن العملات المتداولة»، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

ومن الدلائل على ذلك عند الغربيين، تساؤل «فرانسوا مورو» بلسان الأسلوبيين حول إشكالية اهتمام الدرس الأسلوبي، أيكون بالصّور الميتة إلى جانب الحية، أم يكون بالحية دون غيرها، فيقول: «يمكن أن نتساءل عما ينبغي أن يفعله عالم الأسلوبية، حينما يعثر على واحدة من هذه العبارات الجاهزة التي هي بمثابة قطعة نقدية دفع بها لكي تروج في السّوق، وقد سكت في ملايين من الوحدات، وأصبحت عادية إلى حد أن لا أحد يحلم أبداً بتأمل وجهها»(٥٤) ثم يجيب: «إن المنهج الذي رسمه النقاد هو – في الظاهر – واضح وسهل في التطبيق: إن صورة ميتة لم تعد مدركة بوصفها صورة، وهي لا تهم إذن علم الأسلوبية، ومن الناحية العملية فإن الأشياء أشد تعقيداً وأشد صعوبة»(٥٤).

فالرّجل إذن واضح في طرحه، وهو أن عالم الأسلوبية من حيث المبدأ لا يهتم في درسه الأسلوبي إلا بالصور الحية، ولكن من حيث الإجراء العملي يصعب الاتفاق فيه بين الدّارسين حول مقدار الابتذال أو الجدّة في صورة ما من الصّور، ويشك «مورو» أن يكون «المقياس الاستطيقي» كافياً لحل هذا الإشكال، ولكنه يطمئن بالمقابل إلى مقياس «القصد الواعي» عند الكاتب الذي يستخدم بعض صوره دون أخرى «بشكل مقصود لكي يحدث أثراً معيناً»(٥٥).

ومن المعلوم أن «القصد الواعي» أو «القصد والنية والمرام» هي صفات لا تظهر أو تزداد بروزا في الكلام إلا بمقدار طغيان الذاتية الفردية، متجلية في الفاعلية النطقية – الفردية، بوسائل العدول والانزياح عن

معيار الكلام وقاعدته التواصلية، على مستوى التفاعل اللفظي وعلى التفاعل التركيبي تارة ثالثة، وهي المستويات التي طبقها الجرجاني على كثير من الصّور، منفردة أحيانا، ومجتمعة أحياناً أخرى كما هو الحال بالقياس إلى قوله تعالى: «واشتعل الرأس شيبا».

٧- الخاتمة:

وخلاصة القول في كل ما سبق: أن بعض قدماء العربية لم يكونوا ارتجاليين أو سطحيين في سياسة الكتابة والقراءة. ولكن كانت لهم منطلقاتهم الفكرية، ومرجعياتهم المعرفية ومشاربهم العقدية والتي اعتمدوها مناهج لهم عند الكلام على الكلام، ولذلك فإن قراءة تراثنا اليوم لا تستقيم لنا الاستقامة كلها، في فهمه فهماً صحيحاً أو قريباً من الصّحة، وفي إدراك مغزاه حق الإدراك، إذا كانت القراءة، سطحية، ولم تحاول استكشاف البنية العميقة الدّالة التي قامت على أساسها البنية السطحية أو اللّسانية.

والدليل على ذلك: الكتابة النقدية التي دبّجها الجرجاني في كتابيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، فقد بدا لنا أنه اتبع فيهما معا، منهجاً واحداً قام على مبدأ أشعري واحد هو تفريع الكلام إلى: نفسي ولفظي، وخضوع اللفظي للنفسي، وصولا بذلك إلى أن النظم ليس سوى ترتيب اللفظ في النطق حسب ترتيب المعاني في النّفس، وأنه ليس سوى الفاعلية الذاتية - الفردية، متجلية في فاعلية نطقية - فردية، وأنه لا يستقيم لكل الناس على درجة واحدة إلا بمقدار كفاءة الناظم المعجمية والنحوية، وإنه بالقياس إلى الفرد ليس سوى عالمه الدّاخلي قد تجلى في مادة هي اللفظ يرى فيه ذاته مفارقة عن بعد، إن نقصا فنقصا، وإن كمالا فكمالا، ومن ثم تفاوت النظم بين البشر وتباين، وتبعاً لذلك تفاوت نعت البلاغة الذي يطلق اسماً على نظمهم درجات.

وبالمقابل فإن النظم، وبالقياس إلى الوجود، ليس سوى ممكنات الوجود مفارقة لواجب الوجود عن بعد، يرى فيها الناس عظمة انتظامه وبديع خلقه، والقرآن العظيم هو ممكن من ممكنات الوجود، وقد انتظم انتظام واجب الوجود، ومن ثم لم يتفاوت نظمه ولم يتباين، فاستحق لذلك نعت «الإعجاز» ولم يستحق نظم البشر إلا نعت «بلاغة» وفي تباين، أي إن الجرجاني وهو يشتغل على توضيح فكرة النظم، كان مشغول البال بقياس الشاهد على الغائب تارة، وقياس الغائب على الشاهد تارة أخرى، وفي كلتا الحالتين، فإن الباطن في انتظامه هو الذي يتحكم في انتظام الظاهر ويسوسه، سواء تعلق الأمر بواجب الوجود متجلياً في ممكنات الوجود، أو تعلق بالذات البشرية متجلية في الإمكانات التعبيرية.

وإذا كنا حاولنا - فيما سبق - أن نقرأ المرجعية الكلامية التي قام عليها الشق النظري التوجيهي لنظرية الجرجاني في النظم، بوصف تلك المرجعية هي الكاتب «الضمني»، فإن محاولتنا هذه تبقى ناقصة، إذا لم نتبعها بمحاولة قراءة شقها العملي الذي حرر فيه الجرجاني نظريته تحريراً إجرائيا، وهو الشق الذي أتاه الجرجاني من جهة مدارسة البنية السطحية في تفاعلها مع البنية العميقة الدالة، للوقوف على مدى مطابقة السّطح للعمق وإيفائه به، وهو العمل الذي نأتيه حين يأتي حينه.

٨- الإحالات:

١. انظر: د. محمد مندور - في الميزان الجديد: ١٨٨... - دار نهضة مصر للطبعة والنشر - القاهرة: ١٩٧٣.
٢. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - البيان والتبيين: ١/٦٧ - دار الإحياء العربي - بيروت: ١٩٦٨.
٣. أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): ١٥٢ - تحقيق د.مفيد قميحة - دار الكتب العامية - ط ٢ بيروت ١٩٨٤.
٤. مشار إليه في دلائل الإعجاز بصفة غير مباشرة في

مواضع.
٥. إعجاز القرآن (الجزء السادس عشر من المغني في أبواب التوحيد والعدل):١٩٩ - نشر وزارة الثقافة والإرشاد - القاهرة (د.ت).
٦. انظر في الميزان الجديد ١٨٨ وما بعدها.
٧. لم تحظ «فاعلية المرجعية الكلامية في نظرية النظم» بالعناية، إلا عند قلة من الباحثين، منهم: د. محمد على سلطاني - مع البلاغة العربية في تاريخها (القسم الأول) ١٤٦-١٤٧ - دار المأمون للنشر - دمشق - ط. الأولى: ١٩٧٨-١٩٧٩ ؛ ود. محمد عبدالمطلب - النحو بين عبدالقاهر وتشومسكي - بحث فصول: ٢٦ المجلد الخامس - العدد الأول ١٩٨٤.
٨. انظر مقدمة: مقالات الإسلاميين - لأبي الحسن الأشعري - تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الحداثة - ط. الثانية ١٩٨٥.
٩. انظر: د. أحمد أمين - ضحى الإسلام: ٤٠/٣ - دار الكتاب العربي - بيروت (د. ت).
١٠. انظر مقالات الإسلاميين: مقدمة المحقق.
١١. المصدر السّابق: ١٥/١.
١٢. ضحى الإسلام: ٤٣/٣.
١٣. أصول المعتزلة الخمسة هي القول: بالتوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.
١٤. مقالات الإسلاميين: ٢٢/١.
١٥. ضحى الإسلام: ٣٧/٣.
١٦. انظر: م. السابق: ٣٩٣.
١٧. م. السابق: ٣٩/٣-٤٠.
١٨. مقالات الإسلاميين: ٢٨/١.
١٩. نصوص رواها: د. أحمد أمين- ضحى الإسلام:٣/٤٠-٤١، وانظر د.محمد عبدالمطلب - النحو بين عبدالقاهر وتشومسكي - مجلة فصول (السابقة) ٢٦.
٢٠. -ابن عربي- فصوص الحكم:٢٠٤/١ - تعليق: د.أبو العلا عفيفي- دار الكتاب العربي - ط.الثانية - بيروت: ١٩٨٠.
٢١. ضحى الإسلام ٤١/٣-٤٢.
٢٢. ضحى الإسلام ٤٢/٣.
٢٣. انظر مسألة: التفاوت والتباين في الكفاءة اللغوية والنحوية بين الناس، وعدمها في القرآن الكريم: دلائل الإعجاز: ٧, ٢٩، وغيرهما.
٢٤. الإمتاع والمؤانسة: ١٢٦/١ - تصحيح وضبط: أحمد أمين، وأحمد الزين - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت (د. ت).
٢٥. دلائل الإعجاز ٢٦ وما بعدها.
٢٦. م. السابق: ٣٦.
٢٧. م. السابق: ٣٦.
٢٨. انظر: فردينان دي سوسير - محاضرات في الألسنية العامة: ٣١-٣٣ ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النصر - المؤسسة الجزائرية للطباعة ١٩٨٦.
٢٩. دلائل اللإعجاز ٣٥٩.
٣٠. م. السابق ٣٠٨.
٣١. م. السابق: ٣٠٨.
٣٢. البيت للصّمة بن عبدالله بن طفيل، وهو من أبيات في بنت عمر: (ريا)، ليتا: الليت: سفح العنق، الأخدعان: عرقان في جانبي العنق قد بطنا وخفيا.
٣٣. الخرق: الحمق، قوم من أخدعيك: أزل عنك كبرياءك وحمقك، وقد عدّ الأمدي هذا البيت من «قبيح استعارات أبي تمام»، انظر الموازنة: ٢٢٨ - طبع دار المسيرة، وقد أكثر أبو تمام من توظيف «الأخادع» في شعره، وقد أتاها القبح لما جاءت مستعارا للدهر، ولو جاءت في غير هذا الموقع مثل قول البحترى: (واعتقت من رقّ المطابع أخدعي) لما قبحت، راجع الموازنة: ٢٣٩.
٣٤. الجمرة القبيلة، ثم أطلق الاسم على مكان اجتماعها، ومعنى «شيء» إشارة مفتوحة على الحسان.
٣٥. معناه في شرح العكبري: «لو كرهت دوران الفلك، لحدث شيء يمنعه عن الدوران» وهذه مبالغة

مفرطة لا تتحقق حتى في الأوهام.

٣٦. دلائل الإعجاز: ٣٨-٣٩.

٣٧. م. السابق ٤٠.

٣٨. م. السابق ٤٤.

٣٩. ضحى الإسلام ٣/ ٤٢.

٤٠. انظر دلائل الإعجاز ٢٣.

٤١. م. السابق ٩.

٤٢. انظر: حديث الجرجاني عن التفاوت والتباين الذي يصيب نظم الكلام، ويتنزه عنه نظم القرآن: دلائل الإعجاز ٢٩، ١٩٨ وغيرهما.

٤٣. أسرار البلاغة: ٤-٥ برعاية السيّد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت ١٩٨١.

٤٤. م. السابق ٥.

٤٥. دلائل الإعجاز: ٥٨-٥٩.

٤٦. م. السابق ٦١.

٤٧. م. السابق ٢٢٩.

٤٨. م. السابق ٢٢٩.

٤٩. م. السابق ٣٤٥.

٥٠. م. السابق ٢٣٤.

٥١. في كتابه البلاغة (المدخل لدراسة الصورة البيانية) ترجمة الولي محمد، وجدير عائشة - الدار البيضاء - المغرب ١٩٨٩، وقد عدل المترجمان في العنوان الأصلي الذي هو IMAGE LITTERAIRE POSITION DU PROBLEME - PARIS : 1982 .

٥٢. انظر م. السابق ٦٠.

٥٣. انظر م. السابق: هامش: ٩، ١١ ص ٦٣.

٥٤. م. السابق: ٥٩، وقد اعتمد المؤلف في إجابته على: دي غورمان: «مشكلة الأسلوب».

٥٥. انظر م. السابق ٦٢.

تنويـــه

نعتذر عما ورد من خطأ في تعريف الأستاذ فاضل ثامر في العدد الثالث من المجلة (ص٤٣)؛ والصحيح أن فاضل ثامر أديب وناقد من العراق. وإلى ذلك نلفت نظر القارئ الكريم.

المُفَحِّلُ والمستفحِلُ.. وفحولة
النقد الثقافي

عبدالكريم حسـن *

«منذ ثلاثين عاماً كنا ربيعاً صغيراً في باريس..
وها أنذا أدخل عمر الذبول لينفرد الربيع بزهرتين:
أنيتا وإيفون». (ذكرى لقاء حميم).

يختلق لغيره حكايةً عائليةً «Roman familial»[١].. يشتق منها ولادةً معجزة.. يخرج منها بطلٌ مزيَّفٌ.. بطلٌ ينضح فحولةً.. فحولةً تجتاف حتى العناوين من دواوينه، وتجتاح كل ما يكتبه من شعرٍ ونثر. البطل هو «أدونيس». النسَّاج هو «عبدالله الغذامي». وأما الحداثة ففارقةٌ في ضبابٍ كثيفٍ من «النقد الثقافي»[٢].

بالمقابلة مع الحكاية العائلية التي «**يختلقها المرء لنفسه**»، يختلق «الغذامي» حكاية «أدونيس» العائلية، لا بدافع «**الرغبة في العظمة**»، وإنما بدافع مقلوبها؛ أعني خلق البطل المضاد، أو البطل المزيف.

للبطل المختلق مقاربته في التحليل النفسي. وللبطل الحقيقي مقارباته في التحليل الأنتروبولوجي والميتولوجي وعلم الفولكلور.

الأول لا يعترف بأبيه. والآخر لا يعرف لنفسه أبًا.. يجهل أباه.. يولد أحيانًا يتيمًا، وأحيانًا من غير أبٍ، أو في محيطٍ يُنحَّى منه الذكور.

الأول يختلق عظمةً لنفسه. والآخر يخلق العظمة.

الأول يُزين لنفسه أبًا. والآخر ينتصب أبًا لنفسه.. ينهض بنفسه بما أعدَّتْهُ له الطبيعة كي يكون عظيمـًا.. تنتظره المعجزة، أو ينتظر المعجزة يحقق بها لشعبه الفوز العظيم[٣].

---

* ناقد من سوريا، أستاذ الشعر العربي الحديث ومناهج البحث في جامعتي البحرين وتشرين.

وليس يهمني أن أطيل الوقوف عند «سرجون الأكبر».. أن أغرق في حياة «موسى» أو «عيسى»، أو أُغرق القارئ في تفاصيل «أوديب» النفسية والأسطورية.. ما يهمني هو أن أرى كيف تحوَّل «أدونيس – الغذامي» إلى قاتل أبيه.. كيف أضحى «أدونيس» أبًا لنفسه، وأضحى قوله الشعري «**قولاً صاغه فحلٌ أسطوريٌ متفردٌ متعالٍ هو أدونيس؛ هذا المسمّى الرسمي الذي اختاره صاحبه رافضًا الاسم الذي منحه له أهله، ذلك لأن من شأن الفحل أن يكون أبًا لذاته**»[٤].

«أدونيس» أبٌ لذاته!..ولادةٌ معجزة. فليكنْ أن يتزّيا كل شيء في حياته بزيٍّ الخارق المعجزْ:

«**ولد الفتى علي أحمد سعيد ولادةً طبيعيةً مثله مثل أي طفلٍ ريفيٍ فقير، وظلَّ عشرين سنةً من عمره يعيش حياةً فطريةً شعبيةً لم يعرف مدرسةً ولا كتابًا، وفي العشرين من عمره اكتشف المدرسة والأبجدية**[٥].

أيطوي «النقد الثقافي» السيرة الحقيقية للشاعر لأنه ينطوي على سيرةٍ أخرى؛ «حكايةٍ عائليةٍ» يزيِّن بها لنفسه ولقارئه ولادة البطل المزيف أو النبي الدجّال؟.

إن التعرف على تاريخ الشاعر ممكنٌ من أبسط المصادر وأدناها إلى القارئ؛ أعني الصفحة الداخلية لغلاف ديوانه؟[٦].

في هذه الصفحة أن «أدونيس» نال الشهادة الثانوية في التاسعة عشرة من عمره. فكيف حصل عليها من دون أن يعرف مدرسةً ولا كتابًا، بل من دون أن يكتشف المدرسة والأبجدية؟.

في السيرة الذاتية للشاعر قصةٌ طريفةٌ ما فتىء يرددها وترددها معه الدوريات والقنوات السمعية والبصرية. وتروي هذه القصة هموم طفلٍ لم يكن في وسع أهله النهوض بأعباء دراسته، فاغتنم فرصة قيام الرئيس السوري «شكري القوتلي» بزيارة إلى المنطقة، وخطر له «**لا يعرف كيف**» أن يكتب قصيدةً يلقيها بين يديه، «**وتخيّلَ أنها ستعجبه، وأنه سيناديه بعد سماعها ويسأله ماذا تريد، فيجيبه: أريد أن أتعلم. ويستجيب الرئيس ويأمر بتحقيق رغبته**».

وكتب الطفل قصيدته، قرأها على أبيه، «**يا بني لا أعرف كيف يمكنك أن تصل إلى رئيس الجمهورية. افعلْ ما بدا لك، والله يوفقك**». ومضى الطفل إلى مدينة «جبلة» «**مدفوعًا بقوة غريبة**»؛ مضى على قدميه «**شبه الحافتين**»؛ كان يلبس «**قنبازًا**»، «**والمطر يبلله**». «**وهدَتْهُ اللافتات إلى رئيس البلدية**» الذي فوجئ بمجيئه وسأله عما يريد، فقال: «**أريد أن ألقي قصيدةً لرئيس الجمهورية. قال: أقرأها لي. فقرأتُها، وبدا مسرورًا لسماعها. وحين انتهى من القراءة، قال له: سوف تلقيها**».

واتصل رئيس البلدية بالمسئول عن الاستقبال قائلاً له: «**عندي طفلٌ آتٍ من الجبل، ولديه قصيدةٌ يريد أن يلقيها أمام رئيس الجمهورية. أرجوك أن تستمع إليها وأن تسمح له بإلقائها..**» إلى آخر هذه القصة التي انتهت كما تخيل الطفل، «**ولاقت القصيدة استحسان الرئيس الذي احتضنه وقبَّله، وسأله عما يريد؟ فقال: أريد أن أتعلم، فأجابه: سنعلمك**»[٧].

تلك هي ملامح القصة الواقعية التي أبدل بها «النقد الثقافي» قصةً أخرى من نسج الهوام.

فليكنْ أن يولد الفحل. ولكن البطولة تقتضي أن يَعْبر البطل «الامتحان». فلماذا لا يغزل «النقد الثقافي» من الاسم الذي اختاره الشاعر لنفسه ما يحتاجه من خيوطٍ يمضي بها في حياكة الأسطورة.

«**وتحوَّلَ علي أحمد سعيد إلى أدونيس، وهو تحولٌ له دلالته النسقية حيث هو تحولٌ من الفطري والشعبي إلى الطقوسي. وهو هنا يختار مسمًّى سيكون علامةً ثقافيةً فاصلةً تتضمن الفحولية الجديدة، حيث هو اسمٌ مفردٌ كبديلٍ عن الاسم المركب. وهو اسمٌ يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية، ويحمل هيبته الأسطورية وعلوَّه**

المهيب..»[٨].

«أدونيس» بدلاً من «علي أحمد سعيد». اسمٌ مفردٌ بديلٌ للاسم المركب.

ولكن «الاسم المركب» هنا ليس إلا اسمًا بسيطًا يجمع بين اسم الشاعر واسمي أبيه وجدّه. إنه الاسم كما يرد في قيود الحالة المدنية للمواطن السوري، وليس من شأن الاسم أن تكون له دلالاتٌ فطريةٌ أو لا تكون.

فالفطرة ما يُفطر عليه الكائن.. ما يوجد عليه ابتداءً.. ما هو فيه مما ليس له يدٌ فيه. أما الاسم فهو ما يوجد على بطاقة الهوية، ويحيل على الاجتماعي والثقافي. فلماذا لا نقرأ في تحوُّل الاسم – سواءً كان الشاعر يعيه آنذاك أو لا يعيه – تحولاً عن «لغة» يتكلمها نظامٌ سياسيٌ يبادله الرفض، ورفضًا لهويةٍ تصنّفه في سجلات دولةٍ تتبع هذا النظام.

وسواء اختار الشاعر اسمه الجديد، أو ارتضى هذا الاختيار، فإنه اسمٌ يحمل الدلالة ذاتها التي يحملها الاسم القديم. الدلالة واحدةٌ والدالُّ مختلفٌ.. فلماذا لا يكون التحول في الاسم مجرد ترجمةٍ ثقافيةٍ غابت عن «النقد الثقافي» أو شاء لها أن تغيب؟.

والترجمة الثقافية التي أعنيها هي هذا الانتقال بالمدلول من ثقافة إلى ثقافة. فعلى غرار الترجمة التي هي انتقالٌ بالمدلول من دالٍّ يرتبط به في لغة إلى دالٍّ آخر في لغةٍ أخرى، إن الترجمة الثقافية بحثٌ عن دالٍّ في الثقافة التي نتجه إليها يقابل دالاًّ يحمل المدلول نفسه في الثقافة التي ننطلق منها. فالانتقال من الاسم الثلاثي إلى الاسم المفرد ترجمةٌ ثقافيةٌ.. ترجمةٌ من ثقافة نظامٍ سياسيٍ انتبذه الشاعر إلى ثقافة القوميين السوريين التي تبنَّاها وتبنى الكلام بلغتها آنذاك. فلئن كان من قتلٍ رمزيٍ للأب إنه قتلٌ للسلطة السياسية التي لم يكن يعترف بها ولم تكن تعترف به. والاسم الجديد على ما يحمله من دلالاتٍ وثنيةٍ، إنه يحمل دلالاتٍ سياسيةً أهم منها، ويمكن لمن شاء أن يعود إليها. أما «**التعالي**» الذي يسِم الاسم الجديد فإنه لا يقتصر عليه، وإنما هو مشتركٌ دلاليٌّ بين الاسمين. ففي اسم «عليٍ» من الدلالات اللغوية ما لا يقلُّ في علوِّه وتعاليه عن اسم «أدونيس». وفي تاريخه الإسلامي متسعٌ لـ «**الهيبة الأسطورية**» إما أجاز لنا «الغذامي» أن نستعير عبارته.

ويكتب «البطل» فيقرأ «النقدُ الثقافي» – في عنوان ديوانٍ سقطت منه أو أُسقطتْ في غير طبعة، لأسبابٍ لن نبحث فيها، الجملةُ التي استند إليها الناقد للانتقال بـ «**المفرد الجامع**» إلى «**المفرد الجامع النهائي**» – نفس الدلالات التي قرأها في تحولات الاسم. «**مفردٌ بصيغة الجمع – صياغةٌ نهائية**» هو العنوان الذي اجتافته فحولة البطل فجاء «**صيغةً مثاليةً للنسق في تجاوبٍ تامٍ مع تحولات الاسم والسيرة**»[٩] يدلُّ على أنه «**كما تحوَّل اسمه إلى المفرد الكليِّ الأسطوري، إن خطابه الشعري يتوسم لتحوُّلٍ مماثل**»[١٠].

هل يحقُّ لناقدٍ حتى ولو كان «فحلاً ثقافيًا» أن يلوذ بعنوان؛ مجرد عنوانٍ يتكئ عليه ليعمّم به أحكامًا على عملٍ شعريٍ بكامله؟ هل يحقُّ له انطلاقًا من عبارةٍ ذات كلمتين يضعهما الشاعر تحت العنوان أن يرى «**فحلاً أسطوريًا متعاليًا**»؟ أتنطوي عبارة «**صياغةٍ نهائيةٍ**» حقًا على فحولةٍ أسطوريةٍ متعالية؟

ولكن هذه العبارة التي بنى عليها الناقد ما بنى ما تلبث أن تخونه وتحتجب عن الطبعتين اللتين بين يديّ[١١]. فهل مازال الناقد مصرًا على الالتصاق بكلمتين ملصقتين بالعنوان تظهران وتختفيان؟

أما أنا فلقد أقرأ في هذا الـ «**مفرد بصيغة الجمع**» تكاثر المفرد في المتعدد.. المفردَ وهو يتبعثر في عديده.. ظهوراته المتعددة.. إذا كان لا بد من الوقوف عند العنوان ومقارنته بالاسم الجامع مع جواز القراءة خارج السياق.

إن «**التماثل**» في التحولات إلى المفرد الجامع – التي قرأها «الغذامي» في تغيير الاسم من «**المركب**» إلى

المفرد، ثم استشفها نيةً تسكن الشاعر في أن يكون شعره على غرار اسمه مفردًا جامعًا، واستشف فيها قصدًا يريده الشاعر أن يكون قصدًا لنفسه من خلال اسمه؛ عنوانِ نفسه، ولشعره من خلال ديوان شعره – هو ما جعل «الغذامي» يرى في الأنا المخاطِب «locuteur» أنا البطل «héro» – إما أُجيز لنا أن نستعير هذين المصطلين من نقد النثر – محوِّلاً «أدونيس» – بسبب التباس الرؤية – إلى ما نراه عليه في الصفحة(٢٧٣)؛ إلى «**أنا أدونيسية تصدمكَ بتضخماتها المسرفة بالتعالي الأسطوري في تفرُّد هذه الذات وتميزها الخرافي**»؛ ذاتٍ «**مفردة**» ترى أنها «**العالم مكتوبًا**»، وأنها «**المعنى**»، وأنها «**الموت**»؛ ذاتٍ «**مفردة**» تتماهى من حيث هي مفردٌ جامعٌ مع الفضاء الكوني.

هكذا تحولت النصوص الأدونيسية إلى سيرةٍ ذاتيةٍ، وتحولت الحداثة التي يدعو إليها «أدونيس» في كل ما يكتبه من شعرٍ ونثرٍ إلى رجعيةٍ تتنكَّرُ بزي المجاز الجميل متربصةً بالذات العربية كي تُشعرنها وتُرجعها إلى.. أين؟ ذاك ما سنراه فيما بعد.

«**أنا العالم مكتوبًا**»

«**أنا المعنى**»

«**أنا الموت**»

«**أنا سماءٌ وأتكلم لغة الأرض**»

«**أنا النور**»

«**أنا الأشكال كلها**»

«**أنا الداعية والحجَّة**»

«**أنا الموزَّع بين زحل والزهرة وعطارد**»

«**أنا الصوت.. أنا الحجر أنا الصارية**»

وابلٌ من «الأنا» يهطل على النص «الأدونيسي». ولكنْ، هل هذا الوابل حقًا هو وابل «الأنا الأدونيسية»؟ هل كل «أنا» يستخدمها الشاعر في نصه هي «أناه»؟ أم أنه لابدَّ من تطابق أصوات البطل والمؤلف والمخاطِب كي ينطق النص بما أجمع أهل العلم على تسميته بـ «السيرة الذاتية»؟ وهل يمكن التسليم مع «النقد الثقافي» بجرة قلمٍ بأن «مفرد بصيغة الجمع» سيرةٌ ذاتية، وأن «الأنا» «الصادمة» فيه هي «أنا أدونيس»؟.

يرفض «الغذامي» في ضوء منهجيته في القراءة، وبقرارٍ مسبقٍ باسم «النقد الثقافي» أن تكون محمولات «الأنا» مجرد «**تعبيرات شعريةٍ مجازيةٍ**»[١٢]، وخاصةً أنها تتكرر في الخطاب التنظيري للشاعر كما تتكرر عند سابقيه من الشعراء مما يجعل منها «**جملاً ثقافيةً نسقيةً**»[١٣] – سنعود إلى مفهوم الجملة الثقافية – توقع «أدونيس» في «**أتون التفحيل**». فهو وإن لم يكن «**مدَّاحًا ولا هَجَّاءً إلا أنه واقعٌ في أتون التفحيل**»[١٤].

«أدونيس» لا يمدح ولا يهجو. أهو الفخر إذًا كطيفٍ من أطياف المديح؟ فلقد ارتبط مصطلح «**الفحل**» بالطبقة «**طبقات فحول الشعراء**»، كما ارتبط بالتفرد والتعالي «**الشعراء أمراء الكلام**»[١٥]. أم هو توظيف اللغة توظيفًا منافقًا؟ «**يصورون الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق**»[١٦]، فيشعرن «أدونيس» الذات العربية بـ «**دورٍ له في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه القديمة**»؟[١٧].

«سقراط» يُبعث من جديد، ليفسد المدينة؛ شبابَها، بل العرب أجمعين. فلْنُعِرِ السمع إلى أذن «الغذامي» لنلتقط ما تسمعه، ونعرف من أي موقعٍ يتكلم.. مَن يهاجِم.. وعلى مَنْ يردّ؟.

نتأمل في «زمن الشعر» فنرى «الغذامي» يلوي النص كما لوى عنق «صاحبه» من قبل. فبعد أن أتى في صفحةٍ ونصف الصفحة على «مفردٍ بصيغة الجمع»؛ أنطقه جمله «**الأناوية**» على أنها «**جملٌ ثقافيةٌ**» اقتلعها من سياقها، ثم حكم عليها بـ «**النسقية**»، وعلى «هذا هو اسمي» فيما بعد رافعًا تهمةً جديدةً عنوانها المطابقة بين الشاعر «**مالك الحقيقة والحق**»، وتسلُّطِ الحاكم – أليست فحولة الشاعر أصل كل داءٍ وبلاء! – ينتقل «الغذامي» إلى «زمن الشعر» ليحمِّله ما حمَّلَ صنوه من «**دلالاتٍ نسقية**». أفليس حسْبُهُ ما في عنوانه

من «**توصيف للزمن بهذه الصفة**» كي يكون مرزوءًا بالنسقية؟

«**فهو ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة. إنه زمن الشعر، حتى أن لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر، كما يقول أدونيس، ولا وجود لحداثة في الفكر أو الاقتصاد أو السياسة والمجتمع**»[18].

ولكنْ، هل يرى «الغذامي» حداثةً في هذه الميادين؟ دعْهُ يلوِ النص مرةً أخرى، وانظرْ كيف تكون المحاكمة: «**فالزمن زمن الشعر فحسب، بل هو بالأحرى زمن الشاعر، أو زمن الشاعر الأب، أدونيس ذاته، كما تضمر مقولات أدونيس في هذا الكتاب وفي غيره من أعمال الشاعر. ومن الواضح أن هذه تمثل عودةً رجعيةً إلى زمن الفحل وزمن الشاعر/ العرَّاف، والقصيدة/ السحر، كما هو «الأصل الجاهلي الأسطوري للرجل الأب»**»[19].

غضبةٌ مضريةٌ ينفجر بها «الغذامي»، أو تنفجر به- لا أدري - تُرى، ما سرُّها المكنون؟. النص نصَّان؛ نص الشعر، ونص التنظير. وكلاهما راح الناقد يتجول فيه.. ينتقي منه على هواه.. يقتلعه من سياقه.. يُسكت مجازه، أو يرفض دعواه بالمجاز. فما يدحرجه الناقد أمامنا من نصوص الشعر والنثر «**جملٌ مكررةٌ عن شعراء سبقوا أدونيس**».. «**جملٌ تتكرر في خطابه التنظيري مثلما هي في أشعاره**».. وحسبها ذلك لتكون «**جملاً ثقافيةً نسقية**».

هل يشكل التكرار من شاعرٍ إلى آخر، أو من ميدانٍ إلى آخر دليلاً ساطعًا على النسقية؟ ألا تدخل العبارة أو الجملة أو الكلمة - في كل مرةٍ تتكرر فيها - في سياقٍ جديد؟ ثم ألا تكتسب في كل سياقٍ جديدٍ دلالاتٍ جديدةً لم تكن موجودة فيها من قبل؟

سيعود مَنْ شاء إلى «رولان بارت»، أما أنا فلقد قررت العودة إلى الشواهد المقتلعة من سياقها لأبحث في اقتلاعها عن سياقٍ آخر.فمجرد اقتلاع الشواهد من سياقها؛ أعني انتقاءها.. وضعها بعضها إلى جانب بعضٍ كفيلٌ بأن يخلق منها جُسمانًا «Corpus» يعرض نفسه للتحليل، ويغري بالبحث عن الدلالة.

السياق الأول سأغضُّ عنه النظر. السياق الثاني سأسأله عن طبيعة اختياره.. عن محرِّك اختياره.. عن براءة هذا الاختيار أو عن لا براءته بعيدًا عن المعنى الأخلاقي للكلمة.

يتكون الجُسمان من الشواهد الشعرية والنثرية وفقًا لورودها في نص «الغذامي». وسوف أفصل - في ما يتعلق بالشواهد النثرية - بين ما يصف الشعرَ وبين ما يصف الشاعر. وسوف تشكل الشواهد التي تصف الشاعرَ في النصين الشعري والنثري مجموعةً واحدةً تخضع لتحليلٍ واحد. أما الشواهد التي تصف الشعر فسوف أُخضعها لتحليلٍ مستقل.

ينتظم الجُسمان في جدولٍ من عمودين؛ الأول للجُسمان بحد ذاته، والثاني لما يُصدي به كل شاهدٍ من شواهده.

ويبقى أخيرًا أن أشير إلى أن «الغذامي» اقتلع جُسمانه الشعري من مجموعتين وحسب، هما «مفرد بصيغة الجمع» و «هذا هو اسمي». أما جُسمانه النثري فاقتلعه من أربعة أعمالٍ هي «زمن الشعر» و «هذا أنت أيها الوقت» و «صدمة الحداثة» و «بيان الحداثة».

أفلا تدعو هذه الطريقة في اختيار الجُسمان، وبغض النظر عن المراحل الزمنية التي ينتمي إليها، إلى التساؤل عن موضوعية الاختيار، وعن صحة النتائج التي يفضي إليها؟

شواهد مختارةٌ اعتباطًا.. من أعمالٍ مختارةٍ اعتباطًا.. فأيُّ صدقيةٍ في الحكم؟ وأيُّ شرعيةٍ في تعميم الأحكام؟

الجُسمان٢٠	
الجُسمان الشعري	**إصداءاته**
– أنا العالم مكتوبًا..	وحدة الوجود
– أنا المعنى	باطنية (ثنائية الاسم والمعنى)
– أنا الموت	وثنية (مناة وموت)
– أنا سماءٌ وُأتكلم لغة الأرض	شطح (توحد بين الإنسان وعالم السماء)
– أنا النور	شطح (الله نور السماوات والأرض)
– أنا الأشكال كلها	شطح ووحدة وجود
– أنا الداعية والحجَّة	باطنية
– أنا الموزع بين زحل والزهرة وعطارد	شطح ووحدة وجود
– أنا الصوت يرتجل الفضاء	شطح (إسرافيل هو الذي ينفخ في الصور)
– أنا الحجر يتطوح وقراره الموج	معجز (خارقٌ لقوانين الطبيعة)
– أنا الصارية ولا شيء يعلوني أُنشي سلطة الرغبات.لذا ترى الذات ذاتها في درجة النبوة وتسمي طفلها «سمِّهِ النبي والخالق»	شطح (الله هو الذي لا يعلوه شيء، ومحمد خاتم الأنبياء)
– اقتربي أيتها الرياح اجتمعي إليَّ أخلق بكِ أخلق منكِ	الخلق في سياق وثني (لا خالق إلا الله)
– أيتها الشمس ماذا تريدين مني[٢١]	القدرة على إعطاء كل شيء (تشبُّهٌ بالخالق)
– أنا قادرٌ أن أغيِّر لغم الحضارة، هذا هو اسمي، هذا اللهب الساحر المشتعل الذي يركض الوطن وراءه فيمشي بين المحيِّر والمعجز، وتلك هي ملذاته[٢٢]	مَن الذي يغير الحضارة؟!
– يرشح نفسه بعلاً كونيًا، والأرض بين يديه امرأة	وثنيةٌ وشبقٌ وثني
– يصطفي الشبق من بين تقاليده لكي يعطي الكون أسماءه وصفاته	وثنيةٌ وشبقٌ وثني
– مالكٌ ملكه الأرض والسماء، شَعره النبات، جسده الأقاليم، عروقه الأنهار، ويداه جناحان يمشي بهما في الفضاء، ظاهره بَرٌّ، باطنه بحرٌ أو كما قيل: اخرجْ إلى الأرض أيها الطفل[٢٣]	وحدة الوجود
– الجسد هو أطول طريقٍ إلى الجسد	تصوفٌ بغلاف شبقي (فالطريق إلى الجسد ليس الجسد إنما الروح، بينما يقرأ «الغذامي» في الشاهد شبقًا).

الجُسمان النثري	إصداءاته
١ - صفات الشاعر:	
- الشاعر الجديد متميزٌ في الخلق وفي مجال انهماكاته الخاصة كشاعر ...	التشبُّه بالخالق
- الشاعر هو المتفرد المتميز مركز الاستقطاب الذاتي، مجال رؤية الذات لذاتها بوصفها مركز الكون وبما إنها ذات خصوصية كيانية متعالية	مفهوم القطب عند الصوفية
- الشاعر الجديد!؟ هو الذي يخلق أشياء العالم بطريقةٍ جديدة ..	شطح
- الذات هي الداعية والحجة	باطنية
- الشاعر هو الفائق والخارق	عالم المعجزات
- هو النبي والمتأله بفعلٍ من ذاته ودعوى منه	شطح
- هو واحدٌ في كثير	أفلاطونية محدثة
- هو أفق	هو سماءٌ وما وراء السماء
- شاعر الخطر والأسرار	ديانات الأسرار
- حارسٌ يقرأ نبض العالم	التشبُّهُ بالخالق
- يربض في إيقاع التاريخ	وحدة الوجود (هو العالم في تغيره)
- الساحق الغامر الخالق	التشبُّهُ بالخالق
- زمنٌ يتضمن ما هو أكثر من الزمن	الدهرية
- الشاعر هو الأساس لا الشعر	التفرد
- الشاعر فريد	التفرد
- الشاعر كلُّ شيءٍ ولا شيء، ولا شيء سواه	التفرد
- حركة الشاعر هي الأعمق والأكمل	تفرد الخالق
- يُشرع في إحلال نفسه محلَّ كل من عداه وفوق الجميع	تفرد الخالق
- هو الخلاصة الكونية	باطنية (الإنسان الكبير والإنسان الصغير)
- مالك الحقيقة والحق مع الشعر	التشبُّهُ بالخالق
- يمتلك العالم	التشبُّهُ بالخالق
- يُخضع العالم له، يُنطقه متى شاء ويُخرسه متى شاء	التشبُّهُ بالخالق
- نافٍ للآخر	التعالي
- متفردٌ في عليائه	التشبُّهُ بالخالق

إصداءاته	الجُسمان النثري
	٢- صفات الشعر:
	– زمن الشعر ليس زمن العقل
	– ولا الفكر
	– وما هو بزمن الفعل أو السياسة
	– لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر
	– لا حداثة في الفكر
	–لا حداثة في الاقتصاد
	– لا حداثة في السياسة
	– لا حداثة في المجتمع
الله هو الذي يحلُّ المشاكل الكيانية	– مركز استقطابٍ لمشكلات كيانية ....
باطنية (لا يحرق بالنار إلا ربُّ النار)	– إنه اللهب وما يدفع إلى أبعد من اللهب ....
باطنية (لا يحرق بالنار إلا ربُّ النار)	– شعره اللهب وما هو أبعد من اللهب ....

الجُسمان السابق شعرٌ ونثرٌ. فأما شواهد الشعر فمخصصةٌ كلها للشاعر؛ لصفاته؛ لمزاياه. وأما شواهد النثر، فمنها ما هو وصفٌ للشاعر، ومنها ما هو وصفٌ للشعر، فأما ما يصف الشاعرَ، فنضعه جنبًا إلى جنبٍ مع الشواهد الشعرية الواصفة للشاعر، وأما ما يصف الشعرَ، فنفرد له تحليلاً مستقلاً فيما بعد.

❖ ولقد وقفتُ على الشواهد الواصفة للشاعر.. أعرتُ أذني مليًا لأصدائها.. تتبعتُ سجلها المفرداتي الذي تعيد إليه والذي يعيد إلى نظامٍ من الأفكار، فوجدت في كل شاهدٍ مفردةً أو عبارةً مستعارةً من عقيدةٍ أو منظومةٍ فكريةٍ تسمح لي بتحديد الموقع الذي يتكلم منه «الغذامي»، ووجدت تلك العقائد والمنظومات تنحصر في خمسٍ هي: وحدة الوجود، والصوفية، والباطنية، والوثنية، والشبق الوثني.. وكلها تتضارب إما كليًا مع العقيدة الإسلامية، وإما جزئيًا مع خطٍ من خطوطها.

❖ كما تتبعتُ الشواهد الواصفة للشعر؛ تلك التي يقتلعها «الغذامي» من خطاب النثر عند «أدونيس»، ووجدت في محتواها الدلالي ما يستحق الانفراد بحيزٍ من التحليل، وها قد آن الأوان.

– «**لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر**». ذاك ما يقوله «أدونيس»، وذاك ما يأخذه عليه «الغذامي». ولكنّ؛ هل يتعدى قول «أدونيس» مجرد التوصيف؟ ثم هل يتحمل «أدونيس» مسؤولية غياب الحداثة في الميادين الأخرى؟ وهل يرى «الغذامي» حداثةً في الميادين التي تغيب عنها الحداثة من وجهة نظر الشاعر؟

– «**الزمن زمن الشعر فحسب .. ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة**».

لومٌ آخر.. مأخذٌ آخر.

أليس صحيحًا أن زمننا ليس زمن الفعل أو السياسة. أوليس صحيحًا أننا – كعرب – غير فاعلين على المستوى السياسي؟ فما قيمة هذا اللوم إذًا نوجهه للشاعر؟ وما جدواه؟ وهل من ضرورات الشعر أن يكون فاعلاً على المستوى السياسي كي يكون شعرًا؟ أم هو

مشكل الالتزام في الشعر؛ إما أن يكون الشعر ملتزمًا، أو لا يكون شعرًا؟

هو ذا يلتقي «الغذامي» لونًا من ألوان اليسار. دوغمائيتان - برغم أصولهما المختلفة - تتكلمان لغةً واحدة. فهل ينبغي على الشعر أن يكون في خدمة شيءٍ آخر غير الشعر؟

ثم ليكنْ أن يكون زمن الشعر مجافيًا لزمن العقل والفكر؛ ولنفترض أن الأمر مطروحٌ عند «أدونيس» بما يباعد بين الشعر من جهةٍ، والعقل والفكر من جهةٍ أخرى، فهل من طبيعة الشعر أن يكون عقلانيًا؟ أم أنه ينتمي إلى ميدانٍ آخر كالحدس على سبيل المثال؟

سوف أضع بين فاصلتين مزدوجتين التقاء التجربة الشعرية والتجربة الفكرية عند «أدونيس»، وسوف ألحُّ على سؤالٍ واحدٍ وحسب: هل المطلوب من الشعر أن يكون عقليًا وعقلانيًا ومنطقيًا؟ أليست العقلانية ما يقوم على التحليل والتركيب؟ وهل من شأن الشعر أن يحلل ويركّب؟ أم يكثف ويصور ويتوجه إلى منطقة في الإنسان ليست منطقة العقل، وإنما منطقة الشعور أو الحدس.. الحدس كمعرفةٍ لا يكون العقل واسطةً إليها، إذا كان لابد لنا من استعمال السجل المفرداتي الذي نقارب به المعرفة؟

- وليكنْ أن يشكل الشعر «**مركز استقطابٍ لمشكلات كيانية**»، فهل ينكر «الغذامي» ذلك لما يمكن أن يُصديَ به من اعتداءٍ على عمل السماء؟ هل يمكن أن يكون ما يقلق «الغذامي» هو ما يقلق المؤمن ذا النهج القويم الذي يرى أن السماء وحدها - عن طريق النبوَّة - هي ما يقوى على تقديم الحلول للمشكلات الكيانية للإنسان؟

على أنني أقرأ الشاهد مرةً أخرى، وأستنفر كل طاقتي الروحية لمواجهته ولا أجد ما يستفزها. ففي الشعر متسعٌ للحب والحياة.. والبداية والنهاية.. والموت والخلود.. وكل ما يتصل على نحوٍ من الأنحاء بالمشكلات الكيانية للإنسان.

- «**وفي الشعر اللهبُ وما هو أبعد من اللهب**»..

هل يستعيد «الغذامي» في هذا الشاهد - بعد تجريده من بعده المجازي - اسم «أبي لهب»؟ أم أنه يستعيد بُعدًا باطنيًا طالما ذكَّرتنا به العبارة المشهورة «**لا يُحرق بالنار إلا ربُّ النارْ**»؟

ولكنني لا أقرأ في الشاهد هذا، ولا أقرأ فيه ذاك.. لا أقرأ ما يثير حفيظتي أو يشفُّ عن حمولةٍ سلبيةٍ أو فحولة.. وكل ما في الأمر هو ما يحمله اللهب من هذه الوقدة الداخلية.. هذه الشعلة التي تدفع إلى المزيد من الخلق. فهل في هذا ما يدفع إلى النفور أو النكران؟

ونطوي صفحة الجُسمان لنفتح صفحة «الرجعية» التي تحتل منها الفحولة اللباب في ما يرى النقد الثقافي.

«أدونيس» رجعيٌّ، و «نزار» أيضًا «**في حين أن المؤسسة النقدية تؤكد على تقدميتهما، خاصةً تقدمية أدونيس التي يبلغ التسليم بها حدَّ القداسة**»[24]

رجعيٌّ هو «أدونيس». سبقه إلى الرجعية فحلٌ آخر هو «أبو تمام» الذي «**مازلنا نتغنى بتجديديته، وربما قال بعضنا بحداثته**»[25]. «أبو تمام» **الذي** «**صار مثالاً للحداثة، ورمزًا من رموزها، واتخذه السياب نبراسًا له، ونموذجًا للقدوة، وشاع ذلك بين الحداثيين من نقاد ومبدعين، ولكنْ أيُّ حداثي هذا..؟!**»[26].

«**مثلما كان أبو تمام حداثيًا وتجديديًا في ظاهره، ورجعيًا في حقيقته، سنرى أن أدونيس أيضًا رجعيُّ الحقيقة وإن بدا حداثيًا وثوريًا. وسنرى أنه ظلَّ يمثل النسق الفحولي، ويعيد إنتاجه في شعره وفي مقولاته**»[27].

فلنرَ كيف تتحدد «رجعية» أبي تمام، علَّها تفتح لنا مغاليق «رجعية» أدونيس الذي «**وإن كان ليس مدَّاحًا ولا هَجَّاءً، إلا أنه واقعٌ في أتون التفحيل**»[28].

«**أشار غرنباوم إلى رجعية أبي تمام، وذكر أنه قاد حركةً رجعيةً في الشعر العربي.. أعاد لغة الشعر إلى نمطها الأول.. وهي ملاحظةٌ سبق أن طرحها**

القاضي الجرجاني الذي ذكر أن أبا تمام حاول - من بين المحدثين - الاقتداء بالأوائل.. وكان الجرجاني أول من جمع (في نقده لأبي تمام) بين الإعجاب والنقد، ولم يمنعه إعجابه من أن يواجه رجعية أبي تمام اللغوية بالرفض، ويحرض قارئه على ذلك..»[٢٩].

«رجعيةٌ» أولى لم تحلْ دون أن يكون اسم «أبي تمام» «**قارًا في الضمير الثقافي على أنه رمزٌ حداثي..**»[٣٠].

غير أن «الرجعية» الثانية: «الرجعية» الحقيقية «لأبي تمام» لم يكتشفها إلا «النقد الثقافي».

وليكنْ، إن ما يعنيني ليس التمحيص في هذه «الرجعية» ولا في تلك، إنما الوقوف عند تحديدها في السياق الذي وردت فيه. فالرجعية عودة إلى نمطٍ أولٍ، واقتداءٌ بالأوائل .

ولكنْ، بمن اقتدى «أدونيس» كي تتوارى عنه سمة التحديث والتجديد؟ ولماذا لم يحلْ خروجه عن أغراض الشعر القديم مدحًا أو هجاءً بينه وبين السقوط في الرجعية الحقيقية: في أتون التفحيل؟

وراء الأتون يقف تصورٌ للشعر.. للغة.. لدور الشاعر.. يتنافى مع ما يمثله الفحل. فلنقرأ:

«**ورد في الأثر الشريف في حديثٍ عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: «لأنْ يمتلئ جوف أحدكم قيحًا حتى يَرِيَهُ خيرٌ من أن يمتلئ شعرًا». وهذا أول موقفٍ مضادٍ للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقفَ ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالاً إسلاميًا من حيث المبدأ**»[٣١] رغم أن الشعر «**ديوان العرب.. سجلُّ وجودها الإنساني والتاريخي**»[٣٢] و«**علم العرب الذي ليس لهم علمٌ سواه**»[٣٣]. فانحسر الشعر «**وجاءت الخطابة الوظيفية وهي الخطب العملية التي صاحبت الدعوة الإسلامية، وكانت فعّالةً وإنجازيةً، وهي العلامة الثقافية التي صبغت الفترة الإسلامية الأولى، حيث امتزج القول بالفعل، وتقدم الخطاب الإنجازي، في حين تراجع الخطاب الشعري، وكان الإنجاز حينذاك هو علامة المرحلة حيث الفتوحات والتحقق التاريخي العظيم..**»[٣٤].

«**إن عصر الفتوحات الإسلامية لم يكن عصرًا شعريًا، وإنما هو عصر الإنجاز مما يشير إلى أن الشعر والإنجاز شيئان متغايران. وحينما ركن العرب للراحة والسكون عادوا إلى الشعر.. وابتدأت العودة إلى ثقافة الجاهلية**».[٣٥] «**عودةً رجعيةً منعت كل فرص التغيير الفكري الجذري**»[٣٦].

رجعية «أدونيس» إذًا هي عودةٌ إلى نمطٍ أولٍ.. إلى ثقافةٍ جاهليةٍ.. واقتداءٌ بأوائل جاءوا قبل الإسلام يقولون الشعر ولا ينجزون..

أقرأُ في كتاب «الغذامي» وهو يحيل على «زمن الشعر»:

«**يحمل كتاب أدونيس المعنون بزمن الشعر دلالته النسقية من حيث توصيفه للزمن بهذه الصفة، فهو ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة. إنه زمن الشعر**»[٣٧].

وأعود إلى «زمن الشعر» فأقرأ:

«**يواجه الكاتب العربي المعاصر قضيةً إبداعيةً يمكن تلخيصها في أنه يُسيِّسُ كتابته نظريًا دون أن يكون له عمليًا تأثيرٌ سياسي. وفي هذا كثيرًا ما يتخلى عن دوره كخلاقٍ في عالم الكلمة، دون أن يتمكن من القيام بدورٍ خلاقٍ في عالم السياسة.**

لا أقصد هنا أن أفصل بين السياسة والكتابة. فكل كتابة عظيمة هي في رأيي كتابةٌ سياسيةٌ بشكلٍ أو آخر. لكنْ أقصدُ أن المبدع بالكلمة لا يستطيع، لكي يظل مخلصًا لذاته وكتابته، إلا أن يجعل من الحياة في عالم الكلمة هاجسه المباشر الأول، ذلك أن للكتابة، شأن السياسة، مشكلاتها الخاصة؛ وهي كثيرةٌ، معقدةٌ، دائمة التجدد. والكاتب يكون كاتبًا بقدر ما يعانيها ويعيش فيها. وحين ينعزل عنها أو يشتغل بغيرها يصبح، فيما يتعلق بممارسة الكتابة، كالشخص الذي يريد أن يمارس السباحة خارج الماء»[٣٨].

ولا أعلق.

أما أنه «**لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر**» كما يقول «أدونيس»، و «**لا وجود للحداثة في الفكر أو الاقتصاد أو السياسة أو المجتمع**»[٣٩] فلا يعدو أن يكون توصيفًا لواقعٍ مظلمٍ يخترقه شعاع الحداثة الشعرية حتى ولو لم يدرج النقد الثقافي هذه الحداثة وشعرها في باب الإنجاز.

أدونيس «فحلٌ» لا يدخل الفحولة من باب الهجاء ولا المديح، ولا من أي باب، فلماذا أقام عليه «النقد الثقافي» حدَّ الفحولة؟ وما الذي بقي له منها هو الذي يعيد إنتاج صيغة الفحل بكل صفاته (عيوبه..!)؟.

مصطلح الفحل «**مصطلحٌ ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط بالتفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفًا منافقًا (يصورون الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق)**»[٤٠].

أما «**التفرد والتعالي**» فقد رآه «النقد الثقافي» من حيث لم نره نحن؛ رآه في اسمٍ يُبدل بآخر، وعنوانٍ يحمِّله ما لا يطيق، و «أنا» لا تتطابق مع أنا الشاعر.

وأما «**توظيف اللغة توظيفًا منافقًا**»، فإنه في حين «يستفحل»[٤١] نزار، «يتفحل»[٤٢] أدونيس؛ أدونيس الذي يأتي «**كأحد أشد ممثلي الخطاب التفحيلي**»؛ يأتي «**عارضًا رمحه الفحولي أو التفحيلي محتلاً الذائقة النخبوية والحداثية فكريًا وتأسيسيًا**»[٤٣]، فيفحِّلُ «الحرَّة» (وتفحيل الحرَّة عنوان الفصل المخصص لأدونيس ورجعية الحداثة)، فتتفحَّلُ؛ تتفحلُ اللغة أي تتعقر إذ «**ما كان التفحل إلا تعقيرًا بالمعنى الذي ساقه الزمخشري من أنَّ يتفحل تعني يتعقر؛ أي يصير عاقرًا**»[٤٤].

يفحِّلُ «أدونيس» اللغة، فيحيد بها عن قول الحق.. يدفع بها «**فتجعل غير الحقيقي وغير العقلي هو الجميل**».[٤٥]. يدفع بها إلى أن تصور الباطل في صورة الحق مغلّفةً إياه بغلاف الجميل «**في حين أنه لا يمكن أن يكون جميلاً إلا ما كان حقًا**»[٤٦].

الباطل الذي تصوره اللغة المفحَّلة المتفحِّلة جميلاً، فيظهر في صورة الحق، هو ما أصدتْ به في أذن «الغذامي» تلك الشواهد الشعرية التي اقتلعها من سياقاتها بشكل تعسفيٍ، وخشي – وإن لم يقل ذلك جهارًا – أن تتسرب إلى الذات العربية وتتغلغل فيها..

الباطل هو الوثنية.. هو الشبقية الوثنية.. هو الشطح.. وهو الباطنية وإن لم يرمِ الغذامي أدونيس جهرًا بالغلو كما فعل مع «المستفحل» نزار[٤٧]:

«**سنُفاجأُ أن شاعرًا حداثيًا كأدونيس يعيد إنتاج صيغة «الفحل» بكل صفاته (عيوبه....!) القديمة، وهي أشبه ما تكون بصورة الرجل الأوحد المتفرد، التي تنفي الآخر ولا يقوم وجودها إلا بتفردها أي بإلغاء الآخر، وهذه هي صورة الطاغية كما نشاهدها في ثقافتنا القديمة والحديثة. ونحن لا يمكن أن نتصور أن أدونيس الشاعر المفكر كان يهدف إلى إعادة إنتاج هذه الصورة، وجَزْمُنا بهذا هو ما يدفعنا إلى طرح السؤال والمناداة بالنقد الثقافي الذي يجب أن يتولى مثل هذه القضايا، ويبحث في المضمرات النسقية التي تشتغل من داخل خطاباتنا دون أن نعيها**»[٤٨].

ما يغفر لأدونيس إذًا، هو أنه لا يعي ما يشتغل من داخل خطابه ! ولا يدرك فداحة الموقف على عكس ما يفعل «نزار» الذي يقول:

وذنوب شعري كلها مغفورةٌ
والله جلَّ جلاله التوابُ[٤٩]

أما ما ينكره «النقد الثقافي» صراحةً على «أدونيس»، فهو تلك «**العودة الرجعية إلى زمن الفحل، وزمن الشاعر/ العراف، والقصيدة/ السحر كما هو الأصل الجاهلي الأسطوري للرجل الأب**»[٥٠].

العرافة مقابل النبوة..

السحر مقابل الوحي..

والجاهلية مقابل الإسلام.. من دون أن يجهر «النقد الثقافي» بذلك. «النقد الثقافي» لا يجهر بذلك، إنما يحدثنا عما «**نجده لدى «أدونيس» من تأسيسٍ**

لنوعٍ من الخطاب اللاعقلاني هو الخطاب السحراني»[٥١]، وعما «**نجد عند أدونيس (من) عداء خاصٍ، هو عداءٌ نسقيٌّ لكل ما هو منطقيٌّ وعقلانيٌّ، فالحداثة عنده لا منطقيةٌ ولا عقلانيةٌ.. والنص الحداثي نصٌّ سديميٌّ حسب وصف أدونيس له، وهو عبثيٌّ ومنافٍ للمنطقي..**»[٥٢].

فمن لا عقلانية الحداثة إلى لا منطقية النص الشعري، ومن لا منطقية النص الشعري إلى الشاعر الساحر الجديد، ومن هذا إلى الجاهلية..

«**والواقع أننا ننسب لأدونيس دورًا مماثلاً للدور الذي لعبته الحقبة الأموية في إعادة الحياة للنموذج الجاهلي، وأدونيس يعيد الفعلة نفسها حيث يستلهم النموذج الجاهلي الذي يسميه بالنموذج الأصل، ويركز على أصوليته**»[٥٣].

ولا يعدم «الغذامي» أن يعثر على ما يعزز به رأيه الأخير من داخل التجربة الأدونيسية:

فقد «**أشار أدونيس إلى تجربته هو ويوسف الخال بأنها عودةٌ إلى الأصول الجاهلية تحديدًا، وأنها أصلٌ يتوازى مع تلك الأصول**»[٥٤].

وينتهي «الغذامي» إلى هذه النهاية السعيدة:

«**هذا هو الخطاب السحراني المتضاد مع العقلاني، والرافض للمنطقي..! هذا هو خطاب الحداثة. فأي حداثة هذه..!!**»[٥٥]؛ حداثة أدونيس بل رجعيته؛ رجعته إلى ما قبل الإسلام.

سقراطٌ آخر.. سقراطٌ جديدٌ.. يُدخل آلهةً جديدةً– قديمةً إلى المدينة في حين أنه «**كان يُفترض في أمةٍ تحمل المعاني الإسلامية الأولى في الإنسانية والعدل والحرية**»[٥٦]، «**الأمة ذات التاريخ العظيم في فتوحاتها المجيدة**»[٥٧] «**أن تحقق فتوحات مماثلةً في المجال الفكري والعقلي والاجتماعي**»[٥٨]، ولكنّ «**هذه الصيغ الإسلامية الجوهرية لا تمثلها ولا تتمثلها الشخصية الاجتماعية أو الثقافية العربية**»[٥٩] ، ولا يمثلها ولا يتمثلها أدونيس، لكنْ؛ من دون أن يجهر «النقد الثقافي» بالأمر.

من أي موقعٍ يتكلم «الغذامي» ؟

من عصرٍ ذهبيٍ هو عصر الفتوحات الذي حالتْ دون العودة إليه عودةُ العرب إلى الشعر.

وما من شك في أن حقه الطبيعي.. حقه المقدس أن يتكلم من الموقع الذي يختار.. أن يرفض السجلَّ القيمي الذي يتنافى مع سجلّ قيمه.

أما حقُّ المجاز عليه فأن يذهب مع المجاز إلى حيث يجوز المجاز، لا أن يذهب به إلى حيث يريد هو أن يجوز. فالمجاز «علامةٌ» Signe – لنُسَمِّها بلاغيةً – علامةٌ علاقةٌ بين دالٍّ ومدلولٍ، مثلها في ذلك مثل العلامة اللسانية. هذه تبحث عن مدلولها في المعاجم، وتلك تبحث عن مدلولها في النص شعريًا كان أو آخر، مما يقتضي من الباحث إصغاءً خاصًا؛ إصغاءً صبورًا متأنيًا لكل ما يهمس به النص؛ إصغاءَ مَنْ يغلق أذنيه على كل صوتٍ يعلو من ذاكرته.. من ثقافته.. وحتى من معتقده، ليصيخ السمع إلى صوت النص فيعرف ما يقول، ويعرف من أين يستعير النص قوله إذا ما استعار.

صحيحٌ أن في ما سمعه «الغذامي» من «**الجمل (ما) ليس من مبتكرات أدونيس، (وما) ليس سوى جملٍ مكررةٍ عن شعراء..**»[٦٠]؛ لا شعراء كلهم بطبيعة الحال، ولا كلِ الجمل، وإنما بعضها مما ليس «تكرارًا» عن شعراء سابقين، وإنما صياغةٌ لما تحولت إليه في ذاكرة الشاعر بعد زمنٍ من قراءتها.

خذْ مثلاً هذا «**الانبحاس السيد**» في عبارة أدونيس وهو يحدثنا عن ثقافة الإبداع؛ ثقافة الانشقاق عن الأب المعلم: «**أعلنُ أن الانشقاق نبتكره ولا «نعمله». إنه انبجاسٌ سيدٌ**»[٦١]. هذا الانبجاس السيد علاقةٌ بين صفةٍ وموصوفٍ يحولها «الغذامي» إلى علاقةٍ بين مضافٍ ومضافٍ إليه يتحول «السيد» معها إلى الشاعر بدلاً من انشقاقه الشعري؛ إلى أدونيس بدلاً من مشروعه الحداثي؟ فلْيتزحلق المعنى بتزحلق القراءة، وليتحمل أدونيس ما استطاع أن يتحمل من صفاتٍ واتهامات، وليعد القارئ إذا شاء أن يعود إلى نص أدونيس في موقعه، وإلى نص الغذامي في موقعه، فلن أثقل على نصي بالمزيد من النصوص. غير أنني

سأحمل القارئ إلى فضاء آخر- تحملني إليه العبارة الأخيرة؛ «**الانبجاسُ السيدُ**» - هو الفضاء «النيتشوي» الذي تحملني إليه عباراتٌ أخرى ليس آخرها قول أدونيس «**قادرٌ أن أغيّر لغم الحضارة - هذا هواسمي**» الذي يستعيد قوله «نيتشه» «**لستُ بشرًا أنا، أنا من الدينا ميت**». فهل نعيد «نيتشه» أيضًا إلى ثقافة الجاهلية كي تستقيم مقولات «النقد الثقافي..؟ أم نرى في ما يستعيره «أدونيس» ائتلافًا «Coalition»[62] ثقافيًا مع إحدى ثقافات الغرب أخذ منها الأوراق التي تناسب مشروعه الإبداعي؟

هذا إلى أن كثيرًا من الشواهد الشعرية المستقاة لا يتطابق مع الأصل الذي ورد عليه في مظانه. وهكذا يمرُّ الشعر بمرحلتين من التشويه؛ تشويه في الاقتباس يسبق ويوجّه تشويهًا في التحليل. هاكَ الجملة الشعرية التي بين يديك، وانظرْ كيف تحولت من حالها الأصلية: «**قادرٌ أن أغير: لغمُ الحضارة - هذا هو اسمي**» إلى حالها الجديدة: «**قادرٌ أن أغير لغم الحضارة - هذا هو اسمي**». ففي الأصل كانت حركة الرفع مصاحبةً لكلمة «لغم»، كما كانت النقطتان تسبقانها. وأما في «النقد الثقافي» فقد جاءت الكلمة عاريةً منهما مما حوَّلها من مبتدأ إلى مفعول به، ولا يهمُّ بعدُ أن تكون الشحنة الدلالية في الفرع أعنف منها أو أضعف في الأصل، إنما المهم أن هذه الطريقة سمةٌ غالبةٌ على «النقد الثقافي»: تغييرٌ في الدالِّ يفضي إلى تغيرٍ في المدلول سواءً كان التغيير الأول بطريقة إلصاق الشواهد المتباعدة، أو اللعب بعلامات الترقيم وحركات الإعراب، وغيرها من وسائل اللعب المتاحة بالشكل.

وإنه لمن المتعب حقًا أن يتابع القارئ كل شاهدٍ ليتحقق من مطابقته أو عدم مطابقته للأصل!.

الكلُّ يعرف مدى حضور «نيتشه» في «أغاني مهيار الدمشقي»، ويعرف البعض مدى تأثير «هايدغر» - وذلك عبر نصه الذي بعنوان: «**لماذا الشعراء**؟ - في الرؤية الأدونيسية للشعر. يقول هايدغر: «**إن هولدرلين هو السبَّاق على الشعراء في زمن المحنة. غير أن هذا السبّاق لا يتقدم في المستقبل، إنما هو يجيء من المستقبل.. يجيء كما لو أن مجرد الحدوث في كلامه يجعل المستقبل حاضرًا**»[63].

ذاك هو ما يصدي به قول «أدونيس» «**أنا أفقٌ وقدري أن أشعّ**». أم «نشعرن» هايدغر؛ هو الآخر، ونلحقه بفحولة الجاهلية؟

لا أريد أن أتوقف طويلاً عند «الأوراق» الثقافية الغربية التي تجمعتْ في يديْ «أدونيس»، وتحولت على يديه إلى ثقافةٍ أخرى؛ إبداعٍ آخر، فهذا ما يمكن أن يكون موضوع بحثٍ مستقل، لا بل كان كذلك - جزئيًا أو كليًا - عندنا وعند آخرين، إنما أردتُ أن أقدم أمثلةً- لا أكثر ولا أقلَّ - أمثلةً تذهب بقارئ أدونيس في ضوء النقد الثقافي إلى غير الشعر؛ وفي الشعر إلى غير الشعر العربي الذي أراد «الغذامي» أن يحصر أدونيس فيه، وأن يُحمّله وزر أنساق «جمله المكرَّرة».

قلتُ إنني لن أتوقف طويلاً عند «الأوراق» الثقافية الغربية التي تجمعَّتْ في يديْ «أدونيس». وأضيف أنني لن أتوقف عند «العلامة الشعرية» عند «أدونيس»، فلقد أفردتُ لهذا غير هذا البحث، مما يستطيع القارئ أن يعود إليه بمفرده إن شاء[64] موسعًا الطريق لذلك «الفحل» الآخر «المستفحل» نزار.

- يا أسماء الحب اتَّحدي -

رجعيةُ «نزار» غلوٌّ واستفحال..

«**إن كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطابٍ جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته.. وعبر الاستفحال الذي يمثله نزار، والتفحيل الذي يمثله أدونيس ستجري إعادة النسق إلى نشاطه وفاعليته**»[65].

«**وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان ظهور ديوان نزار قباني في العام نفسه هو الجواب الرادع على حالة التمرد النسقي في مشروع الحداثة الغضّ وقت ذاك**»[66].

في مقدمة الديوان «**ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم**»[٦٧].

هذا الشاهد الذي ينتزعه «الغذامي» من «طفولة نهد» لا يجوز به إلى فيض معناه «connotation»، وإنما يبقى به عند قيد معناه «denotation»؛ معناه المعجمي؛ ظاهر معناه، ليقرأ فيه تأليهًا للشاعر.. للإنسان، يستمده من التعريف الذي يقدمه للغلوّ مؤرخو الملل والنحل من المسلمين الشيعة والسنة، فيرتفع صوت «الغذامي» من موقع الإسلام «القويم» الذي يرفض الغلاة، ويرفض «**الغلوَّ الصارخ**»[٦٨]. أمـا «**التفحيل المبكر**»[٦٩]؛ تعقير اللغة، فيأتي نتيجةً منطقيةً لـ «**الغلو الصارخ**» إذ تتوقف اللغة الغالية – في السياق الذي وضعتها فيه القراءة «الثقافية» – عن ولادة معنى منطقي.. ويعجز القارئ عن أن يطول من موقعه ذاك باطن كلمة «كروتشه» : «**على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد، لا موقف القاضي**»[٧٠] فيحمِّله وزر تشريع قانون الفحولة.. فحولةٍ عربيةٍ لا يقول لنا «النقد الثقافي» كيف أصابت «كروتشه» عدواها.

من هذا التعريف للشاعر أنه «**الإنسان – الإله.. أنه يحمل بين رئتيه قلب الله.. أن على الناقد أن يقف موقف المتعبد أمام مبدعاته..**» يخلص «النقد الثقافي» إلى أن نزارًا الشاعر يضع نفسه في موضع الغلوِّ الفاحش الذي يتصاعد به «**إلى لحظة التوحد التام مع الذات عابدةً / معبودةً:**

مـارستُ ألـف عـبـادة وعـبـادة
فـوجـدتُ أفضـلـهـا عـبـادة ذاتـي»[٧١]

فيختلط على «النقد الثقافي» سجلان؛ سجلُّ الغلوّ، وسجلُّ الأفلاطونية المحدثة التي تسود فيها هذه الصفة البارزة للواحد: المتأمل ذاته. ولكن الغلوَّ هو ما يحتل ذاكرة الناقد كي لا يرى إلا الغلوَّ المستحكم في الشاعر؛ الشاعر الذي يُلحق بذاته مقوِّمين من مقوِّمات الألوهة: العقاب والثواب:

«**وها هو ينصب نفسه مانحًا عبيده القراء والقارئات لجناتٍ هي جناته، ولنيرانٍ هي نيرانه**»...[٧٢].

«**وكان نزار يدرك فداحة الموقف..**»[٧٣]، ويغفر لنفسه ذنوبها، وتغفرها له الثقافة:

وذنوب شعري كلها مغفورةٌ
والله جلَّ جلاله التوابُ[٧٤]

أما «النقد الثقافي» فلا.

فنزار الشاعر – الإنسان – الإله – العابد ذاته، لا يفتأ يخاطب نفسه بنفسه، ويتأمل ذاته بذاته وأسراره «**فلقد تجلت فحولة نزار عبر خطابه الذاتي الذي يخاطب فيه نفسه أكثر من مخاطبته للآخر**»[٧٥].

«**وها هو يقول عن نفسه بتصديقٍ ذاتيٍ مفرط: أنا مؤسس أول جمهوريةٍ شعريةٍ، أكثر مواطنيها من النساء**»[٧٦].

مالا يقوله الغذامي في هذا الشاهد هو بقيته. أما لماذا يهمل هذه البقية، فلكي يتسنى له مصادرة ذاكرة الكلمات من أجل أن يجوز بالجمهورية – عبر النساء – إلى الفحولة.

«**جمهوريتي هذه تختلف عن بقية الجمهوريات في أن الشعر فيها هو من الممتلكات العامة كالماء والهواء والحدائق العمومية، وفي أن اللغة الشعرية في هذه الجمهورية لا تعرف التفرقة الطبقية أو العنصرية أو الثقافية**»[٧٧].

أهو «النقد الثقافي»؟ أم هي الترجمة العربية للكلمة الفرنسية «république» – ذات الأصل اللاتيني res puplica التي تعني «الشيء الذي يخص الشعب» – هو ما يلقي في غياهب النسيان ما قامت الجمهورية على أنقاضه؛ أعني التمايز بين الطبقات؟

على أن «النقد الثقافي» لا يرى في هذه الجمهورية إلا «**جمهورية الفحل**»، وبما أنها كذلك فلا بدَّ أن يكون الرعايا نساء. ومن حق السيد الشاعر أن يعلن عن

غايته من جمهوريته هذه فيقول: «**إني أكتب حتى أتزوج العالم.. أنا مصممٌ على أن أتزوج العالم**»[٧٨].

يُسقط «الغذامي» من الشاهد ما يُسقط تهمة الفحولة عن «نزار»، ويعوّض عن هذا «السهو» بنقاطٍ ثلاث تتوالى:

«**إنني أكتب حتى أتزوج العالم..**

حتى أتكاثر..

حتى أتعدد..

حتى أصبح ١٥٠ مليون نزار قباني.

هذه هي خارطة طموحي. ولن أقبل أن تنقص جمهوريتي الشعرية مواطنًا واحدًا.. لأنني سأكون حزينًا إذا لم يأت أحد أولادي إلى العشاء.. وسأقضي الليل بانتظاره..

فأنا لا أستطيع أن أتناول الطعام وحدي..أو أجلس مع القصيدة وحدي..»[٧٩].

أما من فرقٍ بين مَنْ يستفحل ومن يتزوج؟.... بين من يستفحل فينطلق انطلاقة «**الفحل الجسيم على النساء ليحبلن منه، وهي عادةٌ في بعض بلدان الشرق**»[٨٠] ومن يتزوج ليسكن إلى الزوج وتكون بينه وبينها مودةٌ ورحمةٌ وبناتٌ وبنون؟ لقد فات «النقد الثقافي»الذي كشف عن سجل الغلاة في كتابة نزار أن العلاقة بين العالِم والغلام عندهم تُسمى نكاحًا، وأن النكاح نكاح الأرواح كي تخصب، لا نكاح الأجساد. ولكن «النقد الثقافي» سيردُّ قائلاً إن العالم سيتمخض في هذه الحالة عن مائةٍ وخمسين مليون فحل.

«**ويبدأ مشروع الفحل في تحويل العالم إلى جمهوريةٍ نسائية تخضع للاستفحال عبر انتهاك عذرية اللغة، وفضِّها من قبل الشاعر الفحل، وذلك لأن الكلمات في اعتقاد الشاعر عذارى وتظلُّ كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهر، وعبر معاشرة الشاعر الفحل لها تتحول اللغة إلى أميرةٍ أو خادمة**»[٨١].

يضاجعها كي تتعهر!!

ياللعجب! هذا ما ينسبه «الغذامي» إلى «نزار»، فلنقرأ نص «نزار» بحرفيته:

«**هل هناك كلماتٌ شعرية.. وكلماتٌ غير شعرية؟**

أنا لا أؤمن بمثل هذه التصنيفات.

فالكلمات كلُّها بناتُ أصل.. وهي كالأثواب لا تأخذ شكلها النهائي إلا بنا.. ولا فضل لكلمة على كلمة، إلا بقدرتها على استيعابنا، ونقل تجربتنا بكل حرارتها وصدقها.

إن الامتيازات العائلية لا تُطبق في المسائل اللغوية.. بحيث نتحدث عن كلمةٍ راقيةٍ وكلمةٍ أقلَّ رقيًّا.. وكلمةٍ شريفةٍ وكلمةٍ أقل شرفًا..

فكل الكلمات في اعتقادي عذارى، حتى تضاجع الكاتب، فإما أن تخرج ناصعة الجبين، وإما أن تتعهر»[٨٢].

أما من فرقٍ بين «**الشاعر يضاجع الكلمات كي تتعهر**»، و «**الكلمات تضاجع الكاتب، فإما أن تخرج ناصعة الجبين، وإما أن تتعهر**»؟! أما من فرقٍ بين «**كي تتعهر**» و «**إما أن تتعهر**»؟!

العهر لغةً هو الزنى. والزنى هو العلاقة غير الشرعية بين الرجل والمرأة؛ بين الكلمة ومن يأتيها في حين أنها لا تحلُّ له.

ولكنْ؛ هل ضرب «العمى الثقافي» على أبصارنا؟ أم ضرب على أبصار «النقد الثقافي»؟ لنستمعْ:

«**مشكلتنا أمام شعرٍ كهذا أننا استسلمنا لقاعدة نقديةٍ «بلاغية» ذهبيةٍ تمنعنا من النظر في عيوب الشعرِ لأنها تحرم علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره، وتحدد لنا مجال الرؤية في ما هو جميلٌ وبلاغيٌّ، وليس لنا النظر في العيب والخطل الفكري، والرخصة الوحيدة هي في النظر إلى العيوب الشكلية في الأوزان والقوافي أو في عيوب التعبير اللفظي.**

هذا ما تدربنا عليه ثقافيًا مما يمثل مؤامرةً جماعيةً ضد العقل والذوق تقبَّلناها وخضعنا لها، وكأنما هي صنمٌ صنعناه بأيدينا ثم استسلمنا له خاضعين طائعين.

أوَليس هذا عمىً ثقافيًا...؟!»[٨٣]

لَنقومَنَّ على الشاعر، وعلى الثقافة..

لَنسائلنَّهُ عن أفكاره، ونسائلنَّها عما تضمر..

ولَنحاولنَّ أن نكشف عن «**البشاعة الإنسانية**»[٨٤] التي تكمن تحت الأناقة؛ أناقة الشعر «**حينما يكون جماليًا فحسب، أو أنيقًا فحسب**»[٨٥]؛ عن التكرار ودوره في التهييج الشبقي؛ التكرار الذي يقوم عند «نزار» في ما يرى «النقد الثقافي» على «**الاستدعاء المستمرّ للملامح الجسدية للأنثى، هذه الكائنة التي تتقلص إلى مجموعةٍ محدَّدةٍ من العناصر هي: نهداكِ/ أعضاؤكِ في المرآة/ القدُّ/ الشَعر/ الثغر. ولا شيء سوى ذلك، وهذه هي الأنثى مجموعةٌ محدَّدةٌ من العناصر الجسدية تطفح بها لغة قباني، ويحدث من تكرارها المستديم حسٌّ تهييجيٌّ وشبقيٌّ صارخ.**

على أن الحديث عن جسدية الأنثى ولا عقلانية الجسد المؤنث عند نزار قباني سيكون أمرًا معادًا ومكرورًا، والجميع يتفقون عليه - لا شك - ولكنّ السؤال هو: لماذا يصرُّ نزار على ذلك، من جهةٍ، ولماذا يندفع القراء (والقارئات) من جهةٍ ثانيةٍ وراء هذا النسق الصارخ المقلِّص للجسد المؤنث والملغي لأي حسٍّ عقليٍ أو إنسانيٍ..»[٨٦].

أيقلِّص هذا النسق حقًا الجسد المؤنث في حين أنه يكشف في الجسد عن كل الجسد.. في القدِّ عن كل القدِّ.. في المرأة عن الأعضاء؛ عن النهدين و الشعر، أما الثغر فلا جرم في الكشف عنه كجزءٍ من الوجه الذي لا يقع تحت طائلة الحجاب..

﴿قلْ للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يُبدين زينتهنَّ إلا ما ظهر منها ولْيضربن بخُمُرهنَّ على جيوبهنَّ.. ولا يضربن بأرجلهنَّ ليُعلم ما يُخفين من زينتهنَّ..﴾[٨٧].

ذاك هو الصوت الذي ينطلق من أعماق «الغذامي» ليطغى على صوت القصيدة. فـ«نزار» يكشف زينة المرأة التي أمر الله بسترها، فضلاً عن أنه لا يغض من بصره!

﴿قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم﴾[٨٨].

تلك هي «**البشاعة**».. «**أخطاء نزار (الجميلة..؟!)**»[٨٩] **التي تحجبُها النشوة البلاغية والهوس الجمالي، فتغشي العيون عن التبصُّر**»[٩٠].

بلى إنه غريبٌ وإن وجد الغذامي أنه «**لن يكون غريبًا أن نقول إن مثل أشعار قباني هي التي تؤسس لميلاد الطاغية، وتعطي الطغاة صورةً جاهزةً للتسلط**»[٩١]، غريبٌ أن يقول «الغذامي» ما يقول، ولا يسمع ما يسمعه «نزار» وهو يكتب عن المرأة.

يعلو صوتٌ من أعماق «نزار» مرتلاً: «**والله جعل لكم من أنفسكم أزواجًا وجعل لكم من أزواجكم بنين وحفدة..**»[٩٢].

وصوتٌ آخر يعلو من أعماقه ليعانق الصوت الأول: **﴿يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفسٍ واحدةٍ وخلق منها زوجها وبثَّ منها رجالاً كثيرًا ونساءً..﴾**..[٩٣]. يُصغي «نزار» إلى الصوتين.. يسمع بهما.. منهما.. فيهما.. أن الرجل زوج المرأة، أن المرأة زوج الرجل.. أن كلاً منهما صنو الآخر.. وأن له ما لصنوه من حقوقٍ.. أنَّ له أن يحب.. أن يكون جميلاً.. ألا يكون الحب «**كما كان دائمًا.. من حصة الرجال**»[٩٤].. ولا الجنسُ «**كما كان دائمًا مخدِّرًا يباع للرجال.**»[٩٥]. وألا تكون «**حرية النساءُ خرافةً في بلادنا**»[٩٦]، بل أن تكون هناك «**حريةٌ أخرى سوى حرية الرجال**»[٩٧].

فهل الآخر - المرأة عند «نزار» مجرد «**كائنٍ أنثوي مختصرٍ في جسدٍ شبقيٍ يدخل في علاقة (استفحال) مع الشاعر الكوني**»[٩٨]؟ أم أنه آخره الذي يقول لأوله أحبكَ، فيحسُّ الأول بخفق جماله؟

قولي أحبكَ كي تزيد وسامتي
فبدون حبكِ لا أكون جميلاً[٩٩]

أم أن هذا صورةٌ عن الذات الديكتاتورية/ الطاغية التي تنفي الآخر وتلغيه»[١٠٠]؟

عند «الغذامي» أن «نزارًا» كرَّس في شعره صورة المرأة - السلعة. وأنه في هذا وفي غيره أسهم في تزييف مشروع التحديث والتنوير: «**قال نزار مرةً إنه حوَّل المرأة من جارية إلى وردة.. وتحويل المرأة إلى وردةٍ**

ليس تحريرًا لها، وإنما هو تحسينٌ للبضاعة وحسب.. وهذا حقًا ما فعله شعر نزار في المرأة، إذ ظلتْ ملكيةً خاصةً للرجل المشتهي، وظلتْ مادةً للاشتهاء والتمتع، ولم يسهم نزار قط في تحرير عقل المرأة ولا عقل الرجل. وفي كل شعره لا تجد إلا صورة المرأة - الجسد، وليس المرأة - العقل. واللغة الشعرية التي اتكأ عليها نزار هي لغةٌ حسيةٌ غير عقلانية»[١٠١].

لغةٌ حسيةٌ غير عقلانية..

أن تكون لغة الشعر حسيةً، فهذا يعود إلى طبيعة اللغة الشعرية، لا إلى لغة الشعر عند «نزار» وحسب. فاللغة الشعرية حسيَّةٌ بالضرورة، لا بوصفها لغة هذا الشاعر أو ذاك، وإنما بوصفها تعتمد - في ما تعتمد - على الصورة والموسيقى. إنها لغةٌ تخاطب الحس قبل أن تخاطب العقل. فاللغة العقلية في الشعر تأتي في المقام الثاني، وتأتي على هيئة صورٍ راقصةٍ على إيقاع. ومهما قيل في الشعر؛ قديمه وحديثه، إنه يبقى شعر الصورة. صحيح أن الصورة في القديم تقوننت وتقولبت على أيدي البلاغيين والنقاد، فأدركوا سرَّ صيرورتها وإنتاجها، واستخرجوا الوجوه التي تعبرٍّ عن حدودها وقيودها، ولكنها بقيت صورةً في نفسها قبل أن تكون صورةً في البلاغة. ثم جاء الشعر الحديث لينقلنا من صورة البلاغة إلى بلاغة الصورة متجاوزًا ما تمَّ تصنيفه وتقنينه.

الشعر إذًا، بطبيعته القديمة والحديثة شعرٌ حسيٌّ يتحرك في ميدانٍ آخر غير الميدان الذي يتحرك فيه العقل. أما إذا كان المراد بـ«**اللغة الحسية**» النزارية ما يثير الحواس الإثارية، فليكنْ أن نذكرٍّ بأن الشعر؛ حتى الصوفي منه استعار من الغزل البشري ما يعبّر به عن الوجد إلى الذات الإلهية. ولستُ أدري كيف يمكن أن تكون لغة الشعر، وشعر الحب على وجه الخصوص، لغةً عقلانيةً، أتُرانا نطالب الشاعر أن يخاطب حبيبته بلغة المفاهيم؟.

الشعر رسالةٌ يتلقاها المرء - بما تنطوي عليه من فكرٍ - من دون أن تمرَّ بالضرورة عن طريق العقل التحليلي المنطقي. إنها يمكن أن تخضع لهذا النمط من التحليل، ولكنها ليست رهنًا به كي تمرَّ، ولا وقفًا عليه.

لنعُد إلى مقولة المرأة- السلعة؛ المرأة- الاستهلاك التي طالما رُمي بها «نزار» وشعر «نزار» من غير تمحيص دقيق. ولقد بدا لي وأنا أتتبع هذه التهمة أن أصحابها غالباً ما يسوقونها منساقين «**بالنسق المترسخ**» وراء أحكام يصدرونها مشفوعةً بشاهدٍ هنا وشاهدٍ هناك. وهي شواهد يمكن قراءتها على نحوٍ مختلفٍ جداً، بعيدٍ جداً عما يرونه فيها من استهلاكٍ أو حسيةٍ مبذولة. ولقد يكون من المفيد أن تتخصص دراسة لهذه القضية المهمة كي نرى إلى أي حدٍّ أفلح النقد الحديث أو أخفق في التعامل مع هذا الشعر؛ في قول ما يريد أن يقوله، لا ما يريد النقد أن يقوله باسمه.

فالحب عند «نزار» ليس معركةً من أجل النهود، ولكنه معركةٌ من أجل الوجود. والحبيبة ليست ذاتاً ملحقةً بذات، ولكنها ذاتٌ تلتقي بفرادتها مع ذات:

إياكِ أن تتصوري
أني أفكّرُ فيك تفكير القبيلة بالثريدِ
وأريد أن تتحولي حجراً... أطارحه الهوى
وأريد أن أمحو حدودكِ في حدودي
أنا هاربٌ من كل إرهابٍ يمارسه جدودكِ أو جدودي
أنا هاربٌ من عصر تكفين النساءِ..
وعصر تقطيع النهودِ..
فضعي يديك، كنجمتينِ على يدي
فأنا أحبّكِ.. كي أدافع عن وجودي[١٠٢]

والحب عند «نزار» هو ما يسمح له بأن يكون.. وأن يكبر.. وأن يسمو:

ما الذي أكتب عن حَبكِ يا سيدتي
كلُّ ما تذكره ذاكرتي..
أنني استيقظتُ من نومي صباحاً..
لأرى نفسي أميرا..[١٠٣]

والحب عند «نزار» نعمةٌ إلهيةٌ يطلب من الله الاستزادة منها ، والعون على التدرج في أحوالها:

عندما تسطع عيناك كقنديلٍ نحاسيٍ
على باب وليٍّ من دمشقْ
أفرشُ السجادةَ التبريز في الأرض وأدعو للصلاةِ
وأنادي ، ودموعي فوق خديَّ: مدَدْ
يا وحيدًا .. يا أحدْ
أعطني القوةَ كي أفنى بمحبوبي،
وخذْ كل حياتي[١٠٤]

ولو أن المقام يتسع لأطلت الوقوف عند هذه القصيدة الفاتنة التي أدعو القارئ إلى أن يعود إلى أي مقطع من مقاطعها، ليرى نفسه وهو يدور مع اللغة التي تدور مع الشاعر الذي يدور في رقصةٍ من أجمل شطحات الصوفية. ولسوف يرى القارئ كيف يخرج الإنسان من نفسه ويدخل في الحال .. سوف يرى كيف يكون الحب البشري صوفياً، وكيف يكون الحب الصوفي بشرياً.. وكيف أن الحب عند الشاعر ليس إلا اسماً آخر للحب عند الصوفي.. وأن كل أشكال الحب البشري والإلهي ليست إلا مسميّات لمسمى واحدٍ هو الحب.. الحب الذي هو حال تأخذ المحب حتى ينكشف له الحجاب.. الحجاب الذي ينكشف عن جنةٍ سكنٍ للعابدين الله وللأطفال.. جنةٍ ما إن يلجها الشاعر حتى تلج به المعجزة إلى عالم ما قبل الخطيئة؛ عالم البراءة الأولى حيث الأطفال وطهر أولياء الله الصالحين.

فليعد القارئ إلى هذه القصيدة، وليبحثْ عن الإباحية، والمرأة – السلعة، واستهلاك النساء.

ولقد يعتقد القارئ أنني إذ أقف عند هذه القصيدة، وأصف بعض مفاتنها، فلأنها تشكل النموذج المختار الذي يندُّ عنه عموم شعر «نزار». والحق أن «نزاراً» أفرد دواوين بكاملها لمحاولة استنفاد هذه التجربة الفذة التي يتعانق فيها الشاعر والمتصوف على الحب. والحق أن الجمال – لا الشهوة في المرأة – هو ما يوقد في الشاعر جمرة الحب، ورغبة الفناء في المحبوب. فالجمال حالة تفجر «حال» الحب عند «نزار»، فيتفجّر معه الشعر ليصبح الشعر والحب مترادفين، ولا نعود نعرف ما إذا كان الشاعر يكتب الشعر لأنه يحب، أم أنه يحب ليكتب الشعر.

الحب.. هذه النعمة الإلهية، ليس حكراً على الرجل دون المرأة ، ولكنه قسمةٌ بين اثنين، وحقٌ مشروع للاثنين. ومن ثم، فإن «نزاراً» يحيد مرة أخرى عن التقاليد والأعراف السائدة، ويشق للحب طريقاً من الحرية الموصولة بالتحديث والتنوير.

وما أريد أن أقوله هنا على وجه التحديد أن «نزاراً» يعترف للمرأة بكيانها المستقل، وكينونتها الذاتية. ما أريد أن أقوله أن «نزاراً» لا يأخذ الحبيبة بماضيها، ولا يحاسبها على علاقاتها التي سبقت، ولا ينكر عليها ما لا تنكره هي على نفسها. فأما مَنْ أحبوها قبله، أو أحبتهم قبله، فكل ما في الأمر أن «نزاراً» يستوقفها ليعرِّفها الفرق بين أن يكون المحب شاعراً مصوراً أو لا يكون:

أتحدى...
كل مَنْ جاؤوك من أفريقيا
بصنوف العاج، أوجلد النمورْ
واشتروا حبكِ يا سيدتي
بخرافيّ المهورْ
أتحداهم جميعاً
أن يكونوا اكتشفوا..
كيف تغفو بين أهدابك آلاف الطيورْ
أو يكونوا اقتنعوا
أن نهديك يدورانِ كما الشمسُ تدورْ
أتحدّاك أنا... أن تذكري
رجلاً من بين من أحببتِهم
أفرغ الصيف بعينيك... وفيروز البحورْ[١٠٥]

فالحب عند «نزار» شراكةٌ بين اثنين، لا ممارسةٌ لسلطة ذكورية أو فحولية. والحب عند «نزار» ليس حالةً سريةً في مجتمعٍ ما زال يخّبئ الحب والجمال في

أكياس سوداء، ولكنه حقٌّ تنطوي ممارسته وإشهاره على حقٍ أعلى هو حق الدفاع عن الوجود. وشرط الحب عند «نزار» أن يكون المحب والمحبوب سواسيةً في معبد الحب.. فأين التخلف والرجعية وتزييف القيم الثورية؟!

وأما الذين تربكهم رؤية النهود في شعر «نزار»، وكثرة تصريفاتها، وتناسل مفرداتها، فلعلهم يعرفون أنها ليست أكثر من علامة تأنيث. فالحب علاقةٌ بين ذكرٍ وأنثى. ويأتي الحديث عن هذه العلاقة حين يأتي عن الأنثى ليكون موسوماً بنهدين، وحين يأتي عن الذكر ليكون عارياً منهما. فكل ما في الأمر أن النهدين علامةٌ لتأنيث المحب بالمعنى النحوي للكلمة، لا أكثر ولا أقل. ومن عجبٍ أن الكثير من قراء «نزار» وناقديه لا يرون في «نهوده» الشعرية إلا الحسية والشهوانية تعبيراً عن عجزهم عن إدراك ما يكوِّره الشاعر فيها، أو يدوِّره من جمال.

أما أن يحوِّل «نزار» المرأة من جاريةٍ إلى وردة، وألا يرى الدكتور الغذامي في ذلك إلا تحويلاً لهذه الكائنة «**من ملكيةٍ إلى أخرى مثل التاجر الذي يحول رصيده من مصرفٍ إلى مصرف**» وأن «**تحويل المرأة إلى وردة ليس تحريراً لها، وإنما هو تحسينٌ للبضاعة وحسب**»، فإنه أمرٌ يدعو إلى التريث والأناة.

فالمرأة عند «نزار» ليست جارية تباع وتشترى، ولكنها وردةٌ تفيض بجمالها على الحبيب فتجعله أجمل وأبهى.

تفيض المرأة بعطرها حاضنةً مفهوم الجميل، وفاصلةً بين الذي للجمال وبين الذي للاستهلاك. وسواءً كانت الوردة في أصيصها، أو في الحقل، أو عند بائع الزهور، إن دلالتها المشحونة فيها واحدةٌ لا تتغير: الجمال.

والجميل يتحدد بأن قيمته في ذاته، لا في الانتفاع به، مما يفصل بين مستويين لا يلتقيان: النفعي الذي ينطوي على الاستهلاكي، والجماليُّ الذي ينأى بنفسه- كمطلقٍ جماليٍ - عن كل ماله صلةٌ بالنفع والاستهلاك. فالمطابقة بن الوردة والجارية لا تقوم. الجاريةُ

أنتَ تمتلكها، ولكنك لا تستطيع أن تمتلك الوردة، لأنك إن امتلكتها ماتت. الوردة تكون وردةً حين تعيش حياة الوردة.. تنشر عطرها، وتعرض مفاتنها.. ولكنك حين تمتلكها تموت.

«**ماذا فعلتُ من أجل المرأة؟.. حذفتُ اسمها من قائمة الطعام، ووضعته في قائمة الأزهار.. وضعتُها قرنفلةً بيضاء على صدري، ودخلتُ بها على حصانٍ أبيض إلى المدن العربية التي تمارس الحب بصورةٍ سرية، وتخاف أن تصافح امرأةً حتى لا يُنقض وضوؤها..**»[١٠٦].

فـ «نزار» وهو يحول المرأة إلى وردةٍ، يعرف كيف يفصل بين الوردة والسلعة، وكيف يسمو بالمرأة من المستهلَك إلى الجمال المطلق.

أن يضع «نزار» المرأة قرنفلةً بيضاء على صدره مرةً، ويعلّقها في عروة قميصه مرةً، فهذا ما يضع الموقف النزاري في مقابل الموقف السائد الذي تظهر المرأة من خلاله عارَ مجتمعها.. أو عورته.

هكذا تتعانق المرأة والوردة.. الوردة والشعر.. الشعر والجمهور في لقاءٍ جميلٍ تتبادل فيها الدلالات والأسماء.

فجمهور «نزار» «**عارهُ الجميل**»[١٠٧]. ما يخجل منه الآخرون، وما يتيه به هو، ويعرف كيف يضعه كالمرأة - الوردة؛ الوردة - المرأة في الأهَلِّ من جسده يتبختر به كـ «**طاووسٍ أفريقي**»[١٠٨].

تلك هي المرأة عند «نزار»، وردةٌ يعلّقها ليجمّلها ويتجمَّل بها. أليست المرأةُ وجهه الآخر الذي يقول له مَنْ هو، ومَنْ يكون؟:

«**المرأة هي الوجه الآخر لي، إذا تعاملتُ معها كوردة أعطتني عطرها، وإذا تعاملتُ معها كذبيحةٍ سال دمها على ثيابي**»[١٠٩].

ولكن «النقد الثقافي» مصرٌّ على ألا يرى في هذا الشعر إلا الفحولة والاستفحال:

فـ «**في داخل جمهورية السيد الزعيم تصدر بيانات الفحولة، ويكفي أن نقرأ قصيدته (الرسم بالكلمات) وهذه بعض أبياتٍ منها:**

لـــم يـــبـــق نـــهـــدٌ أســـودٌ أو أبـــيـضٌ
إلا زرعتُ بـــــأرضـــــه رايـــــاتـــــي
لم تـبـــق زاويـــةٌ بــجـســم جــمــيــلــة
إلا ومـــــرَّتْ فـــوقــــهـــا عـــربـــاتـــي
فصَّـلْـتُ مـــن جـلـد الـنـسـاء عـبـاءةً
وبـــنـــيـتُ أهـــرامًـــا مـــن الـحــلـمـاتِ

هـــي كـلـمـاتٌ بمثـابـة الـبـيـان الـرسـمـي عـن الاستفحال، وهي كلماتٌ يتفوه بها نزار بلسان كل فحلٍ وكل رجل، لأنها تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث..»[110].

يرفض «النقد الثقافي» أن يرى في هذا الشعر سفرًا في المؤنث، أو كتابةً بعلامات التأنيث..فنقرأ معه أو قبله أو بعده:

أريدُ أن أقولْ
ولو لمرَّة واحدة
إنني لستُ تلميذًا لشهريارْ
ولم أمارسْ أبدًا هواية القتل الجماعيِّ
وتذويب النساء في حامض الكبريتْ..
ولكنني شاعرٌ..
يكتب بصوتٍ عالٍ..
ويعشقُ بصوتٍ عالٍ..[111]

هل أُحضر نصًا لأُبعد نصًا آخر؟ لا. سأبقى عند النص الذي قدمه «الغذامي» بين يدي قارئه. وفي كل مرةٍ يحاول خصوم «نزار» أن يضعوا حدًّا للخصومة حول «فحشه» يرفعون هذه الأبيات كالحجة الساطعة يقيمون بها «البيِّنة»، ويشهرون «الدليل».

فلنتوقف عند هذه الأبيات لنرى ما إذا كان النقد الأدبي قد «**مات**» على حدِّ تعبير «الغذامي» «**ليحلَّ محله النقد الثقافي**»؟ أم أن «النقد الثقافي» عند «الغذامي» لم ينضج بعدُ، ولم تنضج بعدُ مقارباته للنصوص؟.

في البيت الأول يزرع الشاعر راياته في أرض النهود.. سوداءَ بيضاءَ.. الأمر سيان.. إنه يزرعها في أرض كل نهدٍ من كل لونٍ وجنس.

على أن «زرع الراية» ينطوي على دلالة السيادة على المكان.. دلالة امتلاك المكان. ولما كان «النهد» هو هذه العلامة البارزة الفارقة بين المؤنث والمذكر، فإن السيادة عليه تتعدى السيادة على النساء لتشمل المؤنث بكل أشكاله وألوانه.

والمؤنث لا ينحصر في الجمع بين امرأةٍ من هنا، وامرأةٍ من هناك على «نساء»، إنما هو أكثر من ذلك، وأبعد من ذلك.. إنه الخصائص الجوهرية التي تتصف بها الأنثى.. إنه مبدأ الأنوثة.

ومن هنا تأتي السيادةُ على «النهد» سيادةً على المؤنث، وتأتي السيادة على المؤنث استيعابًا له.. إحاطةً بكل ما يجول في ميدانه ويدور.

ويأتي البيت الثاني ليعزز هذه المقاربة. فالعربات وإن كانت تستدعي صورة الغزاة، إنها تستدعي معها حجم المجال الذي يتمُّ اكتشافه وامتلاكه.

فالصورة ليست «**سادية**» كما يبدو من ظاهرها، ولا تقدم «**للفحول لحمًا طريًا وعبيطًا يتلمظونه ويتبجحون به وبفتوحاتهم الجسدية المظفَّرة**»[112] على حدِّ تعبير الناقد الثقافي. إنها تقدم شاعرًا يغزو قارة المؤنث مرموزًا إليها بـ «جسم الجميلة».. يتجول فيها طولاً وعرضًا، ولا يترك منها زاويةً عصيَّةً على إرادة الاكتشاف.

وأما البيت الثالث، فنصفه الأول ترجمةٌ حرفيةٌ للتعبير الفرنسي «se mettre dans la peau de quelqu'un».

«أن يضع المرء نفسه في جلد الآخر»، فهذا يعني أن يضع نفسه مكانه.. أن يكون هو هو.. أن يتقمصه.. أن يرى العالم من خلاله، وأن يحس به بإحساسه.

ولست أرى «ساديةً» في هذه الصورة؛ إنما أرى في العباءة جلدًا آخر للإنسان، وأرى «نزارًا» – وهو يفصّل «**عباءةً من جلد النساء**» – يتمثل المرأة من الداخل.. يحس بالعالم كما تحسُّه.. ينبسط له.. ينكمش منه.. ينفر.. يسكنُ.. يسترخي.. وكل ذلك من تحت جلدها؛

أداته المثلى لإحساس العالم.

وتأتي الحلمات التي يبني بها الشاعر أهرامًا نتيجةً طبيعيةً لكل ما تقدم. أليست الأهرامات إحدى عجائب الدنيا السبع؟ فليبنِ الشاعر إذًا أعجوبته انطلاقًا من هذا المؤنث..هذا المؤنث الذي يسمح لنا بالعبور إليه البيتُ المجاورُ للذي نحن فيه، كما يسمح لنا بالعبور إليه عنوانُ القصيدة «**الرسم بالكلمات**»:

وكتبتُ شعرًا.. لا يشابه سحرَهُ
إلا كلامُ الله في التوراة.."[١٣]

كلامٌ معجزٌ إذًا.. بناءٌ معجبٌ.. كتابةٌ للشعر بالمرأة. فالحلمة مجاز الجزء من الكل.. الحلمة مجاز النهد.. والنهدُ مجاز المؤنث.. والشاعر يقول ما يريد أن يقول عن تغيير العالم بالمرأة. إنه يكتب بما يسِمُ المؤنث؛ بالأكثر حسيةً، كي يصل إلى الأجمل لوحةً .. يكتب بعلامة التأنيث كي يبني المعجز والخارق.

ولست أدري كيف غفل «النقد الثقافي» عن خاتمة هذه القصيدة مما يضعنا مرةً أخرى أمام خطورة اقتلاع الشواهد من سياقاتها. ولا يعنيني كيف يقرأ الشاعر قصيدته لأن القصيدة تحيا يتمها حال ولادتها على الورق[١٤]:

فمكِ المطيبُ.. لا يحلُّ قضيتي
فقضيتي في دفتري ودواتي
كل الدروب أمامنا مسدودةٌ
وخلاصنا في الرسم بالكلماتِ..

أفلا يعيدنا ذلك إلى كلمة «كروتشه» التي قرأ «النقد الثقافي» فيها «**قانون الفحولة**» في حين نقرأها نحن من زاوية الفصل بين المستويات. فلقد أراد «كروتشه» أن يعزز مبدأ الفصل بين الجمالي والأخلاقي في قراءة العمل الإبداعي، والحكم عليه.. أراد «كروتشه» أن يُبعد الأخلاقي عن تقييم الجمالي.. أن يُبعد «فحولة» الأخلاق عن رهافة الجمال.

ولا ريب أن من حقِّ النقد الثقافي أن يقارب النص الأدبي كنصٍ ثقافي.. أن يضمه إلى ممتلكاته.. أن يستجوب «أنساقه».. أن يستكشف نُظمه الفكرية الضمنية.. غير أن مقاربة النص الأدبي لمساءلته عما تقول الثقافة لا يعطي الناقد الحق – وإن أراد أن يتجاوز الجمالي في الأدب – أن يلغي خصوصية النص الأدبي.. أدبيته.. جماليته.. لأن النص يقول ما يقول من خلال ما يجعل منه نصًا أدبيًا.

وفي الحق أن ما أقرأنا إياه «الغذامي» من «نقدٍ ثقافيٍ» يبتعد ابتعادًا كبيرًا – في هذه النقطة بالذات – عما قرأناه – في مصادره الأصلية – من نقدٍ ثقافيٍ أو دراساتٍ ثقافية.

صحيحٌ أن النقد الثقافي يتجاوز الأدبي إلى الثقافي، ليتجاوز – انطلاقًا من ذلك – التصنيفَ إلى أدبيٍ وغير أدبي.. يفكك التراتبية، ويكسر الحواجز بين الرفيع والوضيع.. ولكنه – وهو يتجاوز الأدبي في الأدب كهدفٍ للنقد – إنما يعرض المُنْتَجَ الأدبي – مثله في ذلك مثل باقي المنتجات الثقافية – على غيره من الخطابات ليستمد معناه أو فيض معناه من داخل السياقات الغنية في تعددها..

على أن النقد الثقافي الذي يقوم أو يسعى إلى أن يقوم على أساسٍ وصفيٍ لا تقويمي – وقد سبقه النقد الأدبي وجاز بمقارباته من المعيارية إلى الوصفية – لا ينكر الجمالي في الأدبي، ولا يلغيه، إنما هو لا يقف عنده كحدٍ أخير. إنه النقد الذي يدعو إلى تعددية الميادين وتداخلها لأنها تسمح له بقراءة الجمالي في غير الأدبي، وغير الأدبي في الجمالي..

في النقد الثقافي يتحول المنتَجُ الثقافي إلى دالٍّ يدلُّ على أكثر مما يدلُّ عليه في ميدانه الخاص. ودلالتهُ الجديدةُ.. فيضُ معناه، هو ما يبحث عنه النقد الثقافي..

ولئن تجاوز النقد الثقافي الجماليَّ وهو يبحث عن هذا المعنى الفائض إنه يدرك جيدًا أن المدخل إلى الثقافة في النص هو أدبيته.. خصوصيته الأدبية.. جماليته..

نقد الخطاب الشعري

أما الإعلان عن موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي في محله فأمرٌ ينطوي لا على الإخلال بأسس النقد الثقافي وحسب، وإنما على تضييع المفتاح الذي يسمح له بالذهاب بالنص الأدبي إلى أقصاه الثقافي. ■

البحرين في ٩-١١-٢٠٠٢

الحواشي:

١ «Vocabulaire de la psychanalyse»، J.Laplanche Et J.B.pontalis,éd,P.U.F, Paris, p 427.

٢ «النقد الثقافي: قراءةٌ في الأنساق الثقافية العربية»، د.عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠.

٣ «الفولكلور في العهد القديم»، جيمس فريزر، ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم، الجزء الثاني، الفصل الأول، الطبعة الثانية.

٤ «النقد الثقافي» المرجع نفسه، ص٢٧٢.

٥ المرجع السابق، ص ٢٧١.

٦ الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثامنة، المجلد الثاني.

٧ مجلة «الوسط»، العدد (٢٥٣)، ١٩٩٦. ومن الجدير بالذكر أن «أدونيس» يعود إلى مرحلة ما قبل لقائه بالرئيس السوري ليقول إنه تعلمَّ في «الكُتَّاب» الخط وتجويد القرآن، وعلَّمه أبوه النحو والصرف وقراءة الشعر. وفي حديثٍ شفهيٍ مع الشاعر أطلعني على أنه أمضى الصف الثالث الابتدائي في مدرسة «غنيّري» إحدى القرى المجاورة لقريته «قصّابين». أما حصوله على المنحة الدراسية من الرئيس السوري، فقد هيأ له الحصول على شهادة الدراسة الابتدائية من مدرسة «اللاييك» في طرطوس، لينتقل بعدها إلى إحدى المدارس الحكومية من أجل الحصول على شهادة «الكفاءة»، ثم الشهادة الثانوية من مدرسةٍ حكوميةٍ أخرى فيما بعد.

٨ النقد الثقافي - المرجع السابق، ص.ص ٢٧١-٢٧٢.

٩ المرجع السابق، ص ٢٧٢.

١٠ المرجع السابق.

١١ هذا ما تسنىَّ لي الاطلاع عليه من طبعاتٍ في البحرين.

- الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الثاني - دار العودة - بيروت، ١٩٨٨.

- مفرد بصيغة الجمع - دار العودة - بيروت - لا ذكر لرقم الطبعة أو زمانها.

على أن العبارة المذكورة تظهر على غلاف ديوانٍ آخر هو «احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة» - دار الآداب - بيروت - الطبعة الأولى- ١٩٨٨.

١٢ المرجع نفسه، ص ٢٧٤.

١٣ المرجع نفسه.

١٤ المرجع نفسه، ص ١١١.

١٥ المرجع نفسه، ص ١١٩.

١٦ المرجع نفسه.

١٧ المرجع نفسه.

١٨ المرجع نفسه، ص ٢٧٥.

١٩ المرجع نفسه.

٢٠ الشواهد مرتبةٌ وفقًا لورودها في نص «الغذامي».

٢١ الشواهد التي سبقت منتزعةٌ من ديوان «مفرد بصيغة الجمع». السبعة الأولى منها تحمل سمات الفرد، بينما تحمل الستة الأخيرة سمات «صيغته الجامعة» وفقاً لتصنيف الناقد.

٢٢ الشواهد الثلاثة التالية ينتزعها «الغذامي» من ديوان «هذا هو اسمي».

٢٣ في الشاهدين الأخيرين يعود «الغذامي» إلى

«مفرد بصيغة الجمع».
٢٤ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٥٩.
٢٥ النقد الثقافي – ص ١٧٧
٢٦ النقد الثقافي– ص ١١١
٢٧ المرجع السابق، ص ٢٧١.
٢٨ المرجع السابق، ص ١١١.
٢٩ المرجع السابق، ص.ص ١٧٧–١٧٨
٣٠ المرجع السابق، ص ١٧٩.
٣١ المرجع السابق، ص ٩٥.
٣٢ النقد الثقافي – المرجع السابق، ٩٧.
٣٣ المرجع السابق.
٣٤ المرجع السابق، ص ١٠٣.
٣٥ المرجع السابق، ص ١١٥.
٣٦ المرجع السابق.
٣٧ المرجع السابق، ص ٢٧٥.
٣٨ زمن الشعر – دار العودة، ص ١٣٤.
٣٩ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٢٧٥.
٤٠ المرجع نفسه – ص ١١٩.
٤١ المرجع نفسه – ص ٢٤٦.
٤٢ المرجع نفسه – ص ٢٧١
٤٣ المرجع نفسه – ص ٢٧٠
٤٤ المرجع نفسه – ص ١١٦
٤٥ المرجع نفسه .
٤٦ المرجع نفسه.
٤٧ النقد الثقافي ، ص.ص ١٢٨–٢٤٩–٢٥٠.
٤٨ المرجع السابق، ص ٨٧
٤٩ المرجع السابق، ص ٢٥١
٥٠ المرجع السابق، ص ٢٧٥
٥١ المرجع السابق، ص ٢٧١
٥٢ المرجع السابق، ص ٢٨٢
٥٣ المرجع السابق، ص ٢٨٨
٥٤ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٩٥
٥٥ النقد الثقافي – ص ١١٦.
٥٦ المرجع نفسه.
٥٧ المرجع نفسه.
٥٨ المرجع نفسه ص١١٧.
٥٩ المرجع نفسه.
٦٠ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٧٤.
٦١ زمن الشعر – أدونيس، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت ١٩٧٨، ص ٣١٦.
٦٢ للتعرف على مفهوم «الائتلاف الثقافي» عدْ إلى بحثنا الموسوم بـ «إنتاج المعرفة بين الأصالة والحداثة» – مجلة العلوم الإنسانية – كلية الآداب – جامعة البحرين – العدد الخامس – شتاء (٢٠٠٢).
٦٣ Martin Heidegger - Chemins qui ne mènent nulle part - traduit de L'Allemand par wolfgang Brokmeier - Ed Gallimard - paris 1962, p 261.

ومترجم «أدونيس» إلى الألمانية هو الذي أشار إلى هاتين الإحالتين في مقاله الذي بعنوان «أدونيس والفكر الألماني: بين نيتشه وهايدغر» في :

Adonis un poète dans le monde d'aujoud'hui- 1950 - 2000, éd; Institut du monde arabe - paris, 2000.

٦٤ - لغة الشعر في زهرة الكيمياء – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٢.
– من البنية السطحية إلى البنية العميقة: الحرب والسلام وشعرنا الحديث – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.
٦٥ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٤٦
٦٦ المرجع السابق، ص ٢٤٨–٢٤٩
٦٧المرجع السابق، ص ٢٤٩
٦٨ المرجع السابق.
٦٩ المرجع السابق.
٧٠ المرجع السابق.

٧١ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٢٥١.
٧٢ المرجع السابق، ص ٢٥٠.
٧٣ المرجع السابق، ص ٢٥١
٧٤ المرجع السابق.
٧٥ المرجع السابق، ص ٢٥٢
٧٦ المرجع السابق، ص ٢٥٣
٧٧ ما هو الشعر؟ نزار قباني – منشورات نزار قباني – بيروت – ط٣, ٢٠٠٠.
٧٨ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص ٢٥٣
٧٩ ما هو الشعر؟ – المرجع السابق، ص ٨٠.
٨٠ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٥٥.
٨١ المرجع السابق، ص.ص ٢٥٣–٢٥٤
٨٢ ما هو الشعر؟ – المرجع السابق، ص ٩٩.
٨٣ النقد الثقافي – المرجع السابق، ص.ص ٢٦٢–٢٦٣.
٨٤ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٥٧.
٨٥ النقد الثقافي.
٨٦ النقد الثقافي، ص.ص ٢٦٣ – ٢٦٤
٨٧ القرآن الكريم، ٣١/٢٤
٨٨ النقد الثقافي، ٣٠/٢٤.
٨٩ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٠
٩٠ المرجع السابق، ص ٢٥٧.
٩١ المرجع السابق، ص ٢٦٩
٩٢ القرآن الكريم،٧١/١٦.
٩٣ القرآن الكريم، ١/٤.
٩٤ أحلى قصائدي – نزار قباني – منشورات نزار قباني ، بيروت ط١٨، ١٩٩٩، ص ٦٨.
٩٥ المرجع السابق.
٩٦ المرجع السابق.
٩٧ المرجع السابق.
٩٨ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٤.
٩٩ الأعمال الشعرية الكاملة – منشورات نزار قباني – بيروت – ط ٦ – ١٩٨٦، ص ٧٦٠.
١٠٠ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٩.
١٠١ جريدة «الحياة» – العدد ٢٩ أبريل/ نيسان ٢٠٠٠.
١٠٢ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه، ص ١٥.
١٠٣ المرجع السابق، ص ٧٧.
١٠٤ الأعمال الشعرية الكاملة، المرجع نفسه، ص ١٧٧.
١٠٥ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه، ص.ص ٥١–٥٢.
١٠٦ المرأة في شعري وحياتي – نزار قباني – منشورات نزار قباني، بيروت، عام ٢٠٠٠، ط٥، ص.ص ١١–١٢.
١٠٧ ما هو الشعر؟ المرجع نفسه، ص ١٣٩.
١٠٨ المرجع السابق.
١٠٩ المرأة في شعري – المرجع نفسه، ص ٤٣.
١١٠ النقد الثقافي –المرجع السابق، ص.ص ٢٦٦–٢٦٧.
١١١ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه، ص ٥٥٢.
١١٢ النقد الثقافي – المرجع نفسه، ص ٢٦٧.
١١٣ الأعمال الشعرية الكاملة – المرجع نفسه – ص ٤٦٦.
١١٤ المرأة في شعري وفي حياتي – منشورات نزار قباني – بيروت،ط٥،سنه ٢٠٠٠،ص ٥٨.



مَلِكُ أتلانتِسْ

سميـــح القاســـم *

عرشي على ماء. ومملكتي على ماء. ومن ماءٍ رعيّةُ صولجاني
ومجازفًا ببراءَتي. هيّأتُ معموديّةً النيرانِ. واًجتزتُ الجحيمَ إلى عذابِ الجنةِ الأولى.
نفضتُ يديَّ من وهمي الأخير. نشلتُ تاجَ الماءِ من سُفُني الغريقةِ. رافعًا وجهي إلى شمس الدقائقِ والثواني
مَلِكًا. تبايعُهُ الطحالبُ. رغم ضيق الوقتِ. تتبعُهُ العواصفُ والمراكبُ والأغاني
ملكًا على أشواقِ أتلانتسْ لموطئِ ذرَّةٍ أخرى على فلَكِ المكانِ
ومشيتُ. محتشدًا. بمجدِ الماءِ مغتبطًا. قَهَرتُ الجوعَ – مليونًا بخمسةِ أرغفَهْ
وأبوحُ. أسماكُ الحياةِ تملَّصَتْ من عُدَّةِ الصيدِ القديمةِ في البحارِ المجحفَهْ
ملكًا على أتلانتس الرَّغَباتِ قلتُ إرادتي. من كلِّ لونٍ وردةٌ. ولكلِّ صوتٍ أُغنيَهْ
ولكلِّ سفحٍ نسمةٌ شربتْ ندى الجعساس واغتسلتْ بدمعِ الأوديَهْ
ولكلِّ فجرٍ. أُمنيَهْ

---

* شاعر من فلسطين.

● منحوتة للفنان **خليل الهاشمي** / البحرين.

ملكٌ إذن. في قصره المائيِّ حاشيةُ البُخارْ
وعلى مرامي توقِهِ مدنٌ تعجُّ بأهلها الآتين من صَدَف البحارْ
وجيوشُهُ تأتي كما شاءَتْ وتذهبُ حيثُما شاءَتْ وتأتي باللآليءِ والجواري والجواهر والنُّضارْ
ملكٌ حديثُ العهدِ بالدنيا. ويضطربُ المدارْ
تذوي صلاةُ العشبِ في البلقان. أجراسُ القطيع ترنُّ في سُحُبٍ ملوَّثةٍ. أغاني الريف في القفقاز تصمتُ. في مدى تشرنوبلَ الأشباحُ هائمةٌ. هُنا تشرنوبل الأُخرى تنامُ ولا تنامْ
وهنا غبارُ الموتِ محتفلٌ بأعشاشِ اليمامْ
ملكٌ إذن. وأقولُ لي:
ملكٌ. عباءَتك المقصَّبَةُ ابتهالٌ لا يُقيلُ. دع الرعيَّةَ في سلامْ
واذهبْ إلى حزنِ البنفسجِ. واسترحْ طَلَعًا على تاج الخزامْ
يا أيها الآتي على مدِّ الرمالِ وأيُّها النائي على جَزْرِ الرياحْ
قَدَرُ الحكايةِ أن يكونَ ختامُها بدءَ الختامْ
لا شهرزادَ. ولا صباحْ
أتلانتسُ اغتسلتْ بدمعكَ واغتسلتَ بمائها بين الحقيقةِ والمنامْ
سَرْنمْ إذن. سَرْنِمْ. وطُف بعباءَةٍ بيضاءَ أرجاءَ المدينةِ. سرْ على أسوارها شبحًا. ومن وهج القصور .. إلى الخيامْ
ويكونُ أن تختارَ في أبهائها بنتًا. على شَغَفِ الأساطير القديمةِ بالغَرامْ
ملكٌ. وبنتٌ من بنات الشعبِ في حَفلٍ فُجائيٍّ. تهبُّ الريحُ. تنطفيءُ الشموعُ. تضمُّهُ.
ويضمُّها. في عتمةٍ سَنَحتْ. يعودُ النورُ. يُبصرها وتُبصرهُ. وتبتديءُ الحكايَةْ
وتزيِّنُ الطرقاتِ والشُّرفاتِ أتلانتسْ. ويخرجُ شعبها للرقصِ في الساحاتِ. هذا عيدها الوطنيُّ. عُرس الشعبِ. عُرس جلالةِ الملك المفدَّى. والنهايةُ .. لا نهايَةْ

يغتابُك السفهاءُ. روّادُ المقاهي معجبون بحقبةٍ أخرى من التاريخ. أنت وريثُها الشرعيُّ.
لكن السؤالَ هو السؤالْ
وغوايةُ التاريخ واضحةٌ. ووجهك غامضٌ بين الظِّلالْ
وتقولُ حانَ الوقتُ. وقتُكَ. لا حقائبكَ استعدَّتْ للرحيلِ. ولا مناديل الوداع. ولا استقرَّ لك المجالْ
وحدودُ أتلانتسْ تضيقُ. ولا يطولُ بك الطريقُ. مبدِّلاً حالاً بحالْ
أحَزِنت؟ لا تحزنْ ولا تأذنْ لسوءِ الوضعِ باستدراجِ قلبكَ خارجَ الإيمان بالفرص الجديدة. يا أنا. أنا لا أزالكَ مؤمنًا بالله والزيتون. منتميًا إلى كتبي القديمة والجديدة. لا أزالك رافضًا لخديعةِ التحكيم. صادَفَني أشاعِرةٌ على الطرقاتِ. في الميدانِ. صادفني أشاعرةٌ وقلتُ: أنا القرارْ
ضَمَروا. ولاذوا بالفرارْ
من سطوةِ الحقِّ المبينِ. وضوءِ رائعةِ النهارْ
ملكٌ أنا. أتلانتسُ ازدهرتْ بسلطاني. بيوتُ الناسِ عامرةٌ وآمنةٌ. وخصبٌ مدهشٌ في الأرض. كيفَ أُقِرُّ بالتحكيم؟.
لا. لا. لن يكونْ!
ما تدَّعي بئر الجنونْ
لا. لن يكونْ

عذرٌ لطوفانِ الدمارْ !

ألكونُ بين يديك. هاجسك استباقٌ للمواعيد الدقيقة. أيها الملك الحكيمْ
لا شيءَ بين يديك. قل ويصيبكُم شيءٌ سوى المكتوبِ في اللوحِ القديمْ
ألكونُ بين يديك. والأبوابُ موصدةٌ. ولا مفتاحَ إلاّ إبرة النيرانِ في كَوْمِ الهشيمْ
والبرقُ يضربُ صدركَ العاري. أفاعي الماءِ تنهشُ محجريكَ. ولا سنونو
يا أيها الشرف المَهينُ. وأيها الفرحُ الحزينُ
ماذا ستفعلُ؟ والملاكُ جزيرةٌ. والبحرُ شيطانٌ رجيمْ؟
ماذا ستفعلُ؟ والحدائقُ أزهرتْ فيها القبورُ. وأقفرتْ منكَ القصورُ. وفرَّختْ فيها سجونُ؟
ولكَ الوقوفُ على سُدى الأطلالِ. والدمعُ الرصينُ!

في الركنِ مدفأةٌ بلا نارٍ. صقيعُ الليل في أتلانتس الأوجاعِ موتٌ مُحدِقٌ بالخلقِ. مدفأةٌ ولا نارٌ ولا حَطَبٌ. يحطُّ الثلجُ أكداسًا على الأبواب والشُّرفات. ما من منفذٍ. والصوتُ. صوتُك نأمةُ المشنوقِ في أنشوطةِ النسيانِ. كم أوقعتَ قلبكَ في شراك الحبِّ. كم جاملتَ حَدسكَ في شؤون الشعبِ والثورات. «مملكةٌ من الثوّار» – قلتَ لنفسك البيضاء. آخيتَ النقائض فيك. لم تحسبْ حساب الضعف والشبهات. يا وجهي على المرآة. لم تُرجيءْ عبوديّات حُلمي الصَّعب. في فوضى من النزوات. أَحْصِ. إذن. حصاد الوهم. في رُكنٍ بمدفأةٍ. ولا نارٌ هناك. ولا حَطَبْ
واقضُمْ أظافرَ غيظيَ المكظوم. واختَزِنِ الغَضَبْ
تبَّتْ يدا حُلمي .. وتبْ !

أَكْشِنْ !
وتبتدئُ البروفةُ. صَلْيَةٌ أُخرى. وعرضٌ هائلٌ. يومُ النشورِ. وموقفُ الحَشْرِ الكبيرْ
مهدٌ. ولحدٌ. والمدى الأرضيُّ بينهما سريرْ
يومُ القيامة. إنّهُ يوم القيامة. لا يريد الطفلُ أزهارًا على القبرِ الطريِّ. ولا تريدُ الريحُ مروحةً. ولا تَهِبُ البدايةُ حلمَها.
عن طيبِ خاطرها. لما شاءَ المصيرْ
أكشنْ !
وتنفجرُ الشرارَهْ
أكشنْ
وتنطفيء الحضارَهْ
ويعود روح الله فوق الغَمْر في أزَلٍ ضريرْ
هي صورةُ الميلاد بعد الموت. أو هي حالة الموت المباغت في تجلّيه المثيرْ!
لم تُتقن الشطرنج. شاهُك ماتَ بعد النقلةِ الأولى فليتكَ ما لَعِبْتْ
أغراكَ بالكَسْبِ الحواةُ الخاسرون. وما كَسِبْتْ
وإذن. غلُبتَ. إذن غلُبتَ. إذن.. غلُبْتْ
وعلى بقايا رقعةِ الشطرنج. مهزومًا صُلُبْتْ
فاحملْ صليبكَ في طريق الشوكِ والآلامِ واصعَدْ للحضيض. وكم هبطتَ إلى الأعالي

شبحًا يراوحُ. من صراعاتِ البقاءِ. إلى متاهاتِ الزوالِ
بين الحقيقةِ والخيالِ
لم تتقن الشطرنج. لا. لم تتقن الحرب الخفيَّةْ
فاذهبْ لشأنك – طيبةً في القلبِ مزمنةً. وسُكرًا بالمنى. وصفاءَ نيَّةْ!

ينشقُّ سطحُ البحرِ عن حوريّة سمراءَ. يُحكى في بلادِ الثلجِ عن حوريةٍ شقراءَ. عفوًا.
جَدَّةُ الزولو تؤكدُ أنها حوريَّةٌ سوداءُ. تمثالٌ من الأبنوس. تأتي أنت من أتلانتس الممزوجةِ الألوانِ. ذاكرةً. وذائقةً.
ودهشةَ موقفٍ لا غير. أنتَ المبدعُ الكونيُّ. تبني دولة الألوان باسم الله. موعودًا بأن الله رحمنٌ رحيمْ
وتصوغُ تاجكَ من زهور الأرضِ. من ذَهَبِ الجموحِ لسُدَّةِ الحُبِّ العظيمْ
لكنها الألوانُ. يا المسكينُ. يا المسكونُ بالقلقِ الموزَّعِ بين جنّاتِ النعيم. وبين نيرانِ الجحيمْ
ومشيئةُ الألوانِ ترفضُ وحدةَ الأضدادِ في لونِ الصراطِ المستقيمْ!
أو. كي.
كلامُكَ غامضٌ. لا لبْسَ فيه ولا وضوحَ. للاستعارةِ والكنايةِ والتشابيه الرصينةِ وضعُها المكفولُ بالقانون والإتيكيت.
أوجِزْ موتكَ السريَّ بالإعلان عنهُ أمامَ شعْبِكْ
خاطِبْ جماهيرَ البلاد. أطلَّ من شُرُفات قلبكْ
ملكٌ. ويضعُفُ مرةً. ملكٌ وإنسانٌ قويٌّ لا يجيد الضَّعفَ لكنَّ الحياةْ
أقوى بضَعف الكائناتْ
مولايَ. واذكُرْ. كائنًا ما زلتَ. إنسانًا. وسَهلُكَ لم يزلْ رهنًا لصعبِكْ
حاوِلْ. إذن. هي رقعةُ الشطرنجِ مملكةٌ. وأنتَ الشاهُ تلعبُ بالجهاتِ. وأنتَ تَلعَبُكَ الجهاتْ
أو. كي.
كلامكَ واضحٌ. لا بأسَ. رغم جهالة الجهلاءِ. رغم سفاهةِ السفهاءِ. ما زالتْ تدورْ
ألأرضُ ما زالتْ تدورْ
ويمرُّ بعضُ الوقت. يغلي الماءُ في الصهريجِ قبلَ تحدُّرِ الشلاّلِ. تلتئمُ الحكومةُ في حدودِ الظلِّ. أنتَ وهبتَها سُلُطاتِ روحك. أنت مُتَّهَمٌ بحسنِ الظنّ في الأوباشِ. سفاّحون يلتجئون بالحسنى إليك. يخبّئون سلاحَهم في قصرك المفتوح للزوّار. قل لي يا أنا المسحور. قل لي هل رأيتَ تطوُّرَ الأحداثِ قبل وقوعها؟ أبصَرْتَ أم أمليتَ؟ ها هو ذا السؤالُ
وعليه يحتدمُ الجدالُ
أخَلَقْتَ أتلانتس لتُغرقها. وتخلقَ عِبرة التاريخِ؟ أم خَلقتكَ أتلانتس لتُغرقَ فيك أوهام الحياةِ؟ أجل. أجل. هُو ذا السؤالُ
وعليكَ يحتدمُ الجدالُ!

سينيما صروفُ الدهر. سيركٌ هذه الدنيا. ويقفزُ قفزةَ الموتِ الرهيبةَ لاعبُ السيرك الشجاعْ
سيركٌ إذن. ويوزِّعُ الأدوار ما بين المروّض والسِّباعْ
لا. لا. نظامُ السيرك أرقى. أنتَ في فوضى النظامِ. وأنتَ في خَبَبِ الجنونِ إلى الضَّياعْ
سينيما؟ وسيركٌ؟. لا. جحيمٌ هذه الدنيا. وتجري تحتهُ الأنهارُ. غلمانٌ على الأزهارِ مضطجعونَ. حُورٌ في ملاءاتٍ من الأنوارِ. هلْ عَسَلاً تُحبُّ؟ وهل حليبًا تشتهي؟. لا بأسَ. مُدَّ يديك في سقط المتاعْ

ألعُمرُ. أقصرُ من ذراعْ
والعُمرُ أقصرُ من ذراعْ!
وعليكَ أقدارٌ مقدَّرَةٌ. وما طأطأتَ رأسك للأعاصير اللئيمةِ. هكذا ولدتْك أُمُّك. عاليًا. قدماكَ يأسُ النملِ والديدانِ.
يا ملكَ الملوكْ
والغيمةُ الزرقاءُ أُمُّك. أنطَفَتْ خصبًا سماويًّا. ومن ريحٍ مقدَّسةٍ أبوكْ
فاغفرْ لمن غدروا ومن كفروا ومن باعوا ومن ضاعوا ومن كذبوا ومن هربوا ومن أشروا ومن بطروا ومن سرقوا ومن مرقوا ومن خرجوا عليكَ بسرِّهم.. وعلى المنابر بايعوكْ قدرٌ عليك تواطؤ الأزلامِ والأصنامِ حول مقامك النائي.
وحسبُك أنهم في كل شيءٍ شاهدوكْ
وبزهرة النار النبيلةِ.. خاتَلوك وقاتَلوك.. وباركوك وتوَّجوكْ!
قدرٌ عليك ومنكَ يا ملك الزمانْ
قَدَرٌ. ولا تحزنْ. عصاكَ الأُفعوانْ
ويقينك الناريّ مبخرةُ الهواجسِ والشكوكْ!
وتطلُّ من حزنِ البنفسجِ. هل تشاهدُ غير ليمون العذابْ؟
لا شكَّ. أخطأتَ الحسابْ!
ذَهَبٌ هو الذهبُ الأصيلُ. ولا يُصاغ من الترابْ
لا شكَّ. أخطأتَ الحسابْ
ساويتَ بين نعاجِ حَدْسك والذئابْ
وقرأتَ ما بين السطورِ. ولم تجاملْ أيَّ حرفٍ في الكتابْ
لا شكَّ. أخطأت الحسابْ
فادفعْ إذن ثمن الخطأْ
وأذهبْ كما شاءَ الذَّهابْ
أشعلتَ مصباحًا وبين الليل والريح انطفأْ
لم تَحمِهِ باللفِّ والدورانِ. لم تُتقنْ مناورةَ الغوايةِ والخرابْ
فادفعْ إذن ثمن الخطأْ
واهبِطْ بأتلانتسْ إلى الغورِ السحيقِ .. ولا إيابْ
لا شكَّ أخطأتَ الحسابْ
لم يهطل المطرُ المثقّفُ في مزارعك الجديدة. لم تهبَّ رياحُ طلَعك. عرَّت الأغصانَ طائرةُ الإباتشي. صحتَ من أسمالِ سُخطكَ. لم تُحركْ هيئةُ الأمم المريضةُ ساكنًا. أخطأتَ.
أخطأت الحسابْ
وركامُ سقفك أوصَدَ البابَ الأخيرَ. ركامُ روحك حاصَرَ الرمقَ الأخيرْ
ها أنتَ يقذفك المصيرُ من المصيرِ إلى المصيرْ
لا شكَّ أخطأتَ الحسابْ
أخطأتَ. أخطأتَ الحسابْ!
ملكٌ. وعبدٌ في قيود الحلم. في الخيبات. في الغضبِ المدمِّرِ. سيِّدٌ. عبدٌ. إذن يا سيّدي.
أخطأتَ. أخطأتَ الحسابْ !!

من حولك الأعدادُ. رملٌ قاحلٌ. أعمىً. وَسَمْتُك حَدْأةُ الحسرات. جدولةُ الديونِ. خطيئةُ الأحلاف. جَلْدُ الذات. رُعبُ البورصة. التقنينُ. والإرهابُ. تلعنُ علمكَ الأُميّةُ. الأوباءُ. نقصُ مناعةِ الأحلام. تحتكَ لوحُكَ المحفوفُ بالبركانِ والطوفانِ. «ريختر» قشّةُ الإنقاذ. والميزانُ منصوبٌ. أبين يديكَ أجهزةُ القياسِ؟ خرائطُ الطرقاتِ؟ هل شخَّصْتَ في أتلانتسَ الأجواءَ؟ حالَ الطقسِ؟ هل تستطلعُ الآراءَ بين الناسِ؟ نهرك غامضٌ. والشعبُ مُشتبِهٌ بنهرٍ كوثرٍ يسعى. وأفعى مُرعِبَهْ

مولاي. أرضك طيّبَهْ

وبذورُ زرعك طيّبَهْ

مولاي. لكنَّ الرسالة مُتعِبَهْ

وغواية الشرّيرِ جامحةٌ. وأنتَ على الصليبِ. مُسَمَّرٌ دامٍ. و «ديموس» غارقٌ في التجربَهْ!

وأقولُ لي. لتقولَ لَكْ

ستعودُ من منفاك قبل الموت في منفىً جديدْ

غَرَقًا مع الوطن السعيدْ

يا أيها المُلْكُ المقيمُ وأيها المَلِكُ الشريدْ

«پوسيدون» يعلم ما تُريد وما يُريدْ

وأقولُ لي. لتقول لَكْ

پوسيدون يُطْلِقُ شهوةَ الإعصار لكنَّ الطريقَ على جبال الموج يبلغ منزلكْ

وأقولُ لي. لتقولَ لكْ

درجاتُ قصرك أعطت الجنرال حُظوَتَه لديك. وأعطت الشعراءَ حُظوتَهم لدى الجنرال.

«أتلانتس» تراودُ حُظوة التاريخ. تمنحُ روحها للعدل. حقٌّ للمواطن أن يعيش كما يشاء بما يشاءْ

حقٌّ لطفلته الدفاترُ والقراءَةُ تحتَ نورِ الكهرباءْ

حقٌّ له عُشب الحديقةِ والدَّواءْ

وتراود الجنرالَ مجزرةٌ ويحلم بانقلابٍ عسكريْ

في مَطلَعِ الدرجات. مُنحنيًا لسيدةٍ يوزِّعُ صدرُها شَبَقًا ويخفق في الدهاليزِ المثيرةِ نحو مخدعها الخفيْ

درجاتُ قصرك تلتوي شيئًا فشيئًا

نحو هاوية الدماءْ..

وأقول لي: في موسم الياقوت تهدأُ ثورةُ الإعصارِ. أنتَ مدجَّجٌ بالحلم حولك يسهر الحرّاسُ أفْواجًا. وتحلمُ كيف شئتَ.

إشارةٌ صغرى وحوريّات بحر الليل بين يديك. يا مولاي. جنّتك الوثيرةُ رهنُ أمركْ

وعصاكَ أفعى. سُمُّها الفتّاكُ ممتثلٌ لسحركْ

لكنّه الإعصارُ يا مولاي. يجهل لعبة الحرّاس والدستور والإتيكيت. أنت محاصرٌ بالبطش والطوفان والأميّة العمياء. كيف تدجّن التمساحَ والقرشَ المفاجيءَ؟. لم تزل في موسم الياقوت. تبدأ ثورة الإعصار من أطراف مُلككَ. يصعد الدهماءُ من شطآن «أتلانتس» وتهبطُ تحت سطح الماءِ. يغرقُ رملُها الذهبيّ في الملحِ المُداهِمِ. يغرقُ الكسحاءُ والعميانُ. أقدامُ الحفاةِ الراكضين إلى الجبالِ تشدُّها الأمواجُ خَلْفًا. ليس للدهماء من منجىً سوى التصعيد نحوك. والحصارُ يضيقُ حولك. تصعد الأمواج من قاعِ المحيطِ إليك هائجةً. تضيِّع سِرْبَها الأسماكُ. يصخبُ أخطبوطُ الكهفِ مذعورًا. كلابُ البحر تنبحُ رُعبها. الحيتانُ تطلقُ ماءَها الجوفيَّ صاغرةً لسُخط البحر. أشجارُ السفوح تغيب تحت الماءِ. تصعدُ موجةٌ

أخرى. يغطّي الرملُ والأصدافُ أسطحةَ المنازل والتلالَ. تغوص في فوضى الطحالبِ قمّة الجبل الأخيرْ
والهمسُ يخفتُ في البلاط. وفي المدى يعلو الهديرْ !
لم يسمعوا ملكًا يغنّي. أبصروا ملكًا تجيشُ النارُ في جنبيه موسيقى فيُشعل عاصمَهْ
ويداعبُ القيثارَ معتصرًا دَمَ الأجيالِ حشرجةً ويعزفُ في رمادِ الصحو أنغام الدمار الحالمَه
لم يسمعوا ملكًا يُغني. هات يا مولايَ أُغنيةً يشعُّ بهاؤها الشرعيُّ في غبَشِ السُّهوب الواجمَهْ
لم يسمعوا..
(تركتْ نوافذَها مُشرَّعةً على ليلي الطويلِ وغادرتْ قلبي وحيدًا في الظلامْ
قمرٌ جليديٌّ يخاتِلُهُ ويحبس ضوءَه الحلو المعلَّبَ في صناديق الرُّخامْ
تركتْ نوافذها. وغابتْ. لا سلامَ. ولا كلامْ)..
لم يسمعوا
لم تسمعي
«أتلانتسُ» انتبهي. مليكك طالعٌ من عالم الأموات محتفيًا بعافيةِ الغرامْ..
لم يسمعوا ملكًا يغني
لم تسمعي ملكًا يغني
فليحتفلْ بالوردة الحمراء نحلُ الحبّ ولتُشعل غَمام الأُفقِ أجنحةُ الحمامْ..

هِيَ محنةُ الفخّار أو هي حكمةُ الصوّانِ يا ملك الملوكِ. تأنَّ في عرشٍ تؤرجحه الخفايا والظواهرْ
وأتِحْ لأسرار الطبيعة أن تبوحَ وأن تُجاهرْ
هي محنةُ الفخّار أو هي حكمةُ الصوّان يا مولاي فاستيقظ وحاذرْ
في لحظة الحدث الكبير. ولا تُساومْ آفةَ النسيان. تُدركُ. أنت تدركُ حين تحتقن المخاطرْ
كم في مصيرك من مصائرْ
يا أيها الملكُ الشجاعُ. وأيها الملكُ الحكيمُ. تقصَّ في «أتلانتس» الشبهاتِ. واصعدْ من جحيم الشكّ مسكونًا بفردوس البشائرْ !
لا تمتثل لمشيئة الأحزان. أوقدْ شمعةً بيضاءَ. أصغِ لما يَقول العشبُ. أصغ لما يقولُ السنديانْ
وافتح نوافذ قصرك المسكون بالأشباح. أعطِ الريح فرصتها. ستبلغ شأوها الحسراتُ
يبدأ عصرُها الذهبيُّ ثم يكونُ بدءُ المهرجانْ
ورقًا خريفيًا تذرّيه العواصفُ عن ضلوع الأرصفَهْ
ودمًا جديدًا في شرايين الزمانْ
يُعفيه من ساعاته المتوقّفَهْ..

تتنفّسُ الأشجارُ خُضرتَها وترفع ماءَها الموعود باسم الله. مُدَّ يديكَ باسمِ الله للأرياف.
للصحراء. للآبار. مُدَّ يديك للفقراءِ واختصر الحدودْ
لتكون أشياءُ الوجودْ
سببًا لمُلكك. ربما تنجو إذن أتلانتسُ الرغبات من برقٍ يموت .. ولا رعودْ..
يا أيها الملك المتوّج بالسحاب وبالقلوب وبالورودْ..

وأقول لي.
لا تلتمسْ في قوّة الضعفاءِ خاتمةً ولا تركنْ لضعف الأقوياءْ
واذهبْ إلى نارٍ وماءْ
بين البسيطة والسماءْ
في قلعة العقل المضرَّج بالدماءْ
حربًا وسلمًا. واتعظْ بتقلُّبات الطقسِ. للأوزون حكمتُهُ. وللإنسانِ حكمتُهُ وللأشجار حكمتها وميزان الطبيعةِ لم يزلْ في الأرضِ منصوبًا تؤرجحُهُ العواصفُ للبقاءِ وللفناءْ
يا أيها الملكُ المحاصَرُ. واحذر الضحك المحاصَرَ بالبكاءْ..

أشهرتَ دينَ الحبِّ والإدراك. باسم الله. خاطبتَ الخلائقَ بالخلائقِ. عُدْتَ بالألفاظ للأشياء. ناشدتَ المسمّى أن يعودَ إلى اسمِهِ. لا بدَّ من وعي الأصولِ. قلقتَ. أعلمُ. مسّت الحمّى منابت روحك الأزليّ. أعلمُ. لم يزل ترتيب بيت الأرض همَّك. سيدي. مولاي. في أرجاء «أتلانتس» تحومُ الأسئلَةْ
ويفتّش البسطاءُ عن حلٍّ للغز السنبلَةْ
ألخبزُ. يا مولاي. سرُّ المعضلَةْ.
والحبُّ والإدراكُ خبزُ غد. وخبزُ اليوم يطلب أوَّلَهْ..
لم تفتك الأوباءُ بعدُ بكلّ زرعك. لم تزل أصداءُ أغنيةٍ تموج على الحقول الصفرِ.
حصّادون يفترشون تبنَ الموتِ والفوضى. حبالى يشتهينَ التوتَ والليمونَ في سُرُرِ الولادة. إنه التاريخُ يا مولاي يُملي شأنَهُ اليوميَّ. والصحفُ النشيطةُ تقتفي قمرًا من الألومينيوم الكونيّ. شاشات الفضائيات تلهث خلفَهُ. لا تأسَ يا مولاي. أشرطةُ الدعاية لا تطولُ ونشرةُ الأخبار قادمةٌ وأنت محاصرٌ من أول الأنباءِ للنبأ الأخيرْ
«حربٌ على الحبِّ المجنَّح بالزنابق والحريرْ
حربٌ على الملك الخطير»
وأقول لي .. لتقول لك
حربٌ تخيطُ الأرضَ في وضحِ الدماءِ إلى الفلَكْ
ليلاً. تُعدّ مهارةُ التنّين عدّتها. ويشهق قلبُ «أتلانتس». تشدّ الريحُ معطفها وتوغل في تضاريس الجليدْ
ليلاً. تحطُّ على الشواطئ رايةُ الغزو الجديدْ
قتلى وجرحى في الدروب وموجةٌ أخرى تعودُ بموجةٍ أخرى تعودْ
ماذا سنفعل؟ هذه الأسوارُ واهنةٌ مصدّعةٌ تؤول إلى السقوط ويهرب الحرّاسُ. هل أعددتَ يا مولاي ما لا تستطيع وتستطيعُ. وهل خرجتَ من الحرير إلى الحديدْ؟
غزوٌ جديدْ
يَعدُ الجواري بالعبيدْ ..
وأنا أُرتّبُ ربطةَ العُنقِ الجديدةَ وجهُك الملكيُّ يا مولاي في المرآةِ. فاخرج للجماهير الغفيرَةْ
في باحة القصر الأسيرَةْ
واستنهض الموتى القُدامى. ميتةُ الأحياء واضحةٌ وفاضحةٌ وأمواج المحيط تميد والأبراجُ من حَجَرٍ إلى حجرٍ تميدْ
ماذا ستفعل أيها الملك المحاصرُ بين أنقاض الجزيرةْ؟
أتلانتسُ اعتذرتْ لعصمتها

ومُلكك رهن لحظته الأخيرةْ!

الآن يغطسُ عرشكَ المائيُّ. أمواجٌ من الظلماتِ تغمرُ بهجةَ الأعيادِ. تقتربُ الملوحةُ من قباب المُلكِ. تغرقُ غابةٌ أُخرى. تغيبُ القمّةُ الخضراءُ في أوقيانوس الظلمات. تفغرُ جوفَها الأعماقُ. تُقبلُ شهوةُ الحيتانِ. يُهرعُ من مكامنِهِ السحيقةِ موكبُ السرطانِ. ينشرُ أخطبوطُ اليأسِ أذرعةً مدرَّبَةً. ويا مولاي. في شَرَكٍ مُميتٍ أنتَ. في شَرَكٍ مميتٍ تختفي المدنُ الكثيفةُ. والقرى المعزولةُ. الثكناتُ. أبراجُ المعابد. والمصانعُ. والحدائقُ. تختفي الأشجارُ. والطرقُ المعبَّدَةُ. الموانئ والمقاهي

وتظلُّ ربّانًا على بُرج السفينة. رافعًا كفَّيهِ صوبَ يَدِ الإلهِ

تتلاطمُ الأمواجُ حولك. يستعدُّ القاعُ للحفل الكبيرْ

والماء يصعدُ. أنتَ تهبطُ. تختفي قدماك (ربّانٌ بلا قدمين). يعلو الماءُ (ربّانٌ بلا ساقين). يعلو الماءُ. تهبطُ أنتَ.

سُرَّتُكَ احتفاءُ الأهلِ بالطفلِ الجديدِ على السريرْ

وسريرك المائيُّ يغطسُ. تختفي كتفاكَ تحت الماءِ. يهبطُ رأسك المائيُّ. يسبحُ شعرُك المائيُّ. في ماءٍ بلا حَدٍّ على ماءٍ بلا حَدٍّ. وروحكَ عائدٌ للماءِ. فوق الغَمْرِ يطفو. يستعيدُ اللهُ آيتَهُ القديمَهْ

وتغوصُ في القيعانِ أتلانتسْ. يغوصُ المُلْكُ في الظُّلماتِ. أنتَ تغوصُ في القيعانِ. في أحلام يقظتكَ الوخيمَهْ

وتغوصُ أسرارُ الجريمَةْ

وتغوصُ أسرارُ الجريمَةْ

وتغوصُ أسـْ ....

٢٠٠٢-١٠-١٥



مرثية لحمدة التيه والرمان

حمــدة خميــس *

وحدكِ تهندسين الليل
في ضجة النشيجْ
الليلُ متئداً يمرُ
ملتحفا عباءتهُ
ووشاح دمك
منهمكا في نحيبك
الليلُ

لا هذا الليل
لا وحده مفردا
كل الليالي تجمعت
وتشابك العمرُ
وآخيتِ الترقبَ
حتى ظننت الليل يمتد
لا فجر سيبزغ

* شاعرة من البحرين.

● اللوحة للفنان **محمد القاسمي** / المغرب.

ولا عتمة ترجى الرحيل

لماذا كلما هدّكِ شوقٌ بكيتِ؟
وكلما آنست السكينة
تيقظتْ ضراوةٌ
وتلعثمتْ خطاكِ في مسرىً
يقضُّ سرائركْ؟
لماذا اذا قلت اهدئي يا نفسُ
ويا قلبُ استكنْ
اختضَّ في دمك هديرٌ
وارتميتِ في الانين؟
ما الحب غير الحب
غير نور باهر
يبزغ من بهاء الروح
وغير فداحة اليأس العميق؟
ظننتِ انك ان نسيتِ الموتَ
ينسى
وان محوتِ يقظةً هدّت رؤاكِ
حاصرتك رعشةٌ إما قنوطٌ
وان آواك ظلٌّ
كأنه رَهَجُ الهجيرْ
لا تسمعين سوى صداكِ
ولا تغفين إلا جفلةً
غوايةٌ وهم يقظتك
تذرو الحواسَّ
وتنتفي مسرى الجسد

يا حمدة التيه والرمان
آن ان تسكني إليكِ
وتهدئي في فيء قلبكِ
آن أن تقرأي
ما تيسر من نشيدكِ
وتنهضي في كلام

من فضة الروح
من نرجس العمر
و من شغفٍ الى ما ليس يدركُ
عرجت منعطفاً عليهِ اللظى حرسٌ
واليه لا يؤوبُ سوى الأسى
أسيانةٌ أنتِ
وآن ان ظمئتِ رحلتْ غيومُ
غاض نهرٌ
وأضناك الغيابْ
اوشكتِ أن تلجي الفتونَ
وتنسجي سرباً من الاحلامِ
يخفق ابعد من رفيفكِ
واقرب من موت يراودكِ
اذا فررتِ او هجعت
.

أ يا رمانة شققها يباسٌ
وانفرطتْ لذائذها
لم يأوِ الى ظلها شاردٌ
ولم يهدل على اغصانها يمام.

يا حمدة الصعبِ
ارخِ شراعك.. لا يمٌّ سيهدأ
ولا ريحٌ رخيٌّ
يسوقُ مركبكِ الشريدْ
ضللتِ..
ليست خطاك على درب الوضوحِ
وليس في كفيكِ غير الجمر.

أكلما اقتربت نبوءٌ شططت
وآخيتِ الحنينَ نصلا بازغاً
وارخيتِ الظنون؟
أكلما مر سرابٌ قلت نهرا

وظننتِ الندى زخ الهطول؟
اكلما ضاءت شموعٌ قلتِ نجما
واذا مر شهابٌ عابرٌ
قلتِ: اضأتُ؟
انشطرتْ سماؤكِ
وانشقَ برقٌ في يديكِ
ايان يلتئمُ الشريدانِ..
آيٌ عليكِ !
لو كنتِ يقطينةً
زهرٌ بسرتكِ
لو كنت خيطا في الضحى
تبرٌ بإبرتكِ
سموت وهجاً
وانحدرتِ اليكِ.

لأنك نقشٌ على رملٍ..
أأنت الرمل والنقشُ السنين؟
ماذا يقولُ البحرُ ان هاجَ موجٌ
وامحى النقشُ والرملُ منحسرٌ،
وبقيتِ وشماً يحفرُ مسراهُ الحنين؟

من اي فجٍ في العصورِ
شببتِ روحاً هائماً
ونذرتِ نسلكِ للضياءِ
ورمدتك رغائبكْ؟
لا ليس بحرك هذا البحرْ
لا مرسى يلوحُ ولا شطآن لكْ

وليس ما قلتِ سوى زغبٌ
على طيرٍ
سيشربُ من دمكْ.
هل ارتضيتِ ان تكوني
غير ما همستْ به نداهةٌ
في غيبِ مولدكْ؟
ام ارتضيتِ وارتضيتِ
حتى اذا جاءت قيامتُكِ
سريتِ كالفلك؟
عن اي شيء تنبشين الرمل
وتضربين الكف بالاصدافِ
وتقرأين تمائمك؟
اي جوهرةٍ ترينَ في افقٍ
يراكِ ويجهلكْ؟

شطّتْ مدائنكِ
يا حمدة المنفى
ويا تيه الأبدْ
لا تبرٌ ترابكِ
وهذا ماؤك من زبدْ
خصب يديك قلتِ..
وانهمرَ اليبابْ
اذا شهقتِ
شققتِ روحَكِ
واذا خطوتِ..
لا بلد!

الاثنين ١٩ آب ٢٠٠٢

لا ملاذ إلا الشعر ولا فضاء إلاّ الأنهار الخربة

علي جعفر العلاّق *

تلقت مجلة ثقافات، ومازالت تتلقى، سيلاً من القصائد لشعراء عراقيين اغلبهم من الشباب. وإذ لفت نظرنا في هذه القصائد ما توافرت عليه من مستوى فني مرموق وتنوع في الأساليب والرؤى، رأينا، إنصافًا لهذا الجيل الذي يتواصل مع تراث فني أصيل، أن نضع هذه القصائد بين يدي شاعر مرموق وناقد عرف بدراساته الجادة، هو الشاعر علي العلاّق، لينتقي من هذه القصائد، ويقدم لها، ضمن ملف خاص يمكّن القارئ أن يستجلي جانبا من سيرورة الشعر اليوم في بلد عربي طالما عرف بريادته، وأصالة تجاربه الشعرية. ولا يعني ذلك أن هذا الملف يمثل الشعر العربي في العراق الا في حدود ما ورد الينا من قصائد لشعراء شباب ضمن زمن محدد.. كما تأمل المجلة أن يكون هذا الملف فاتحة لملفات أخرى تعكس مسيرة الشعر في شتى أنحاء العالم العربي.

«ثقافات»

كيف يمكننا القيام بمهمة لا تخلو من إرباك: أعني وصف المشهد الشعري العراقي، أو على الأقل تقديم أهم ملامحه في هذه الحقبة تحديدًا؟ إن عملاً كهذا ليس يسيرًا بالتأكيد. وهو يتطلب، كما أرى، قدرًا من الجرأة قد يقارب الحماقة أحيانًا.

كان المشهد الشعري، في العراق، وربما سيظلّ مبعثًا لتحولات شعرية حادة. لكنها تحولات لم تحسب، يومًا ما، على اللعب اللغوي، البريء، المرفّه، ولم تنتجها العزلة أو التأمل، أو الانقطاع إلى الذاكرة. بل كانت تحولات أنضجها الاشتباك مع الواقع الذي كان، على الدوام، شائكًا ومقلقًا ودمويًا، وتخمرت في نار الوعي الحاد بهذا الواقع وما فيه من صلف وطموحات وموت.

بكلمات أخرى، كان الشعر العراقي- وهذا حكم لا يخلو من استثناءات طبعًا- ابن الحرقة الدائمة والعذاب اليومي. وكان، أيضًا، ابن بيئة شعرية شديدة

* شاعر وناقد وأكاديمي من العراق.

الوعورة، بيئة، كما كتبت في أكثر من مكان، عجنت حجارتها بالحبر والدم والماء. لقد ورثت هذه البيئة جذوة القلق والتفجع والارتطام بالموت منذ القدم: من نواح كَلكَامش على أنكيدو، مرورًا بكل ما شهدته هذه البلاد العجيبة، بلاد ما بين النهرين، من مجازر وأعراس وحضارات. إنها بيئة هذا الغناء المنقوع بالأسى والحنين، وأمّ هذه اللحظة المريرة التي نقف أمامها برعب أقسى من الموت، وذهول أعمق من الصلاة. أعني هذه اللحظة العراقية الخاصة؛ حيث لا ملاذ إلاّ الشعر والعذاب، ولا فضاء إلاّ الأقمار السوداء والأنهار الخربة.

في بيئة كهذه لم تشهد اللغة الشعرية، في معظم تاريخها تقريبًا، فترات من الاسترخاء أو التبرج أو الميوعة: تنشغل فيها بذاتها أو تنتشي مفتونة بتأمل مراياها الخاصة، أو تنمية معجم شعري خاص بها: مائي، وغائم، وحسّي كما يتجلى في لغة القصيدة الشامية مثلاً. لقد ظلت لغة القصيدة، في العراق، في عمومها، خشنة وغير متأنقة. وربما يمكنني القول أنها تحمل قدرًا واضحًا من الفحولة والتوعر، وإذا كان هذا الحكم عامًا، إلى حد ما، فيما يتعلق بالقصيدة الحديثة فإنه ينطبق إلى حد كبير، على لغة القصيدة العمودية.

2

هل جاءت قصائد هذا الملف تعبيرًا، بهذا المعنى أو ذاك، عن هذا المشهد، وتجسيدًا للغته ومزاجه المهيمن؟ لاشك أن ملفًا عن الشعر العراقي، أو حديثًا عن هذا الشعر، ليس هينًا دائمًا، وإذا كان هذا المشهد متشابكًا ومزدحمًا بالأسماء والرؤى والتوجهات باستمرار فلابد أن الأمر أصبح الآن أشدّ صعوبة من ذي قبل: لقد صار المشهد الشعري العراقي أكثر تشظيًا. وأضيفَ إلى تشظي الرؤى والأساليب تشظيات أخرى هي تشظيات الروح والجسد، الواقع والذاكرة، الزمان والمكان، الحلم والانتماء.

ومن المؤكد أن مجلة ثقافات قد أحسنت صنعًا حين قدمت هذه القصائد على شكل ملف شعري، مع إدراك القائمين عليها أن أمام هذا الأمر صعوبات جمة.

أنْ تُقدِم مشهدًا شعريًا مجرّحًا وممتدًا كالمشهد الشعري العراقي يعني، في جملة ما يعني، أنك تدخل في نسيج لوحة دامية ومبعثرة، وتلمّ ما يتساقط منها من ضوء ذبيح أو غزلان تمتزج بدم العشب وعرق الخيل، فالشعر العراقي يمتد اليوم خارج هذا الحيّز الجغرافي المحدد: العراق. إن جزءًا لا يستهان به من هذا الشعر يكتب بعيدًا عن المكان العراقي: خارج ترابه الملموس، وبعيدًا عن جراحه المرئية. لكن الكثير منه يكتب في أتون ذكرى هي أقوى من فجيعة هذا التراب، وأشد ضراوة من أنينه الدامي. وباختصار، لابد من القول إنني، هنا، إزاء مجموعة من القصائد انتظمت في ملف جاء، كمعظم الملفات التي صدرت عن الشعر العراقي في سنوات العذاب الأخيرة، داميًا وشجيًا. وجاء، كمعظمها أيضًا، يعلن عن حاجته إلى الشمول الذي يظلّ، كما أشرت، بالغ الصعوبة.

3

أول ما يمكن ملاحظته، على هذه القصائد، أنها لا تعلن قطيعتها النهائية مع الشكل العمودي. بل أن ما يثير الانتباه حقًا أن بعض شعراء هذا الملف يكتبون النمطين باقتدار واضح: عبدالرزاق الربيعي، بسام صالح مهدي، مؤيد الشيباني، علي شبيب. كما أن الإشارة ضرورية إلى أمر آخر وهو أن القلة من نصوص هذا الملف تنتمي إلى قصيدة النثر قياسًا إلى مجموع النصوص المنشورة.

هل حقًا أن الشكل العمودي أصبح اليوم خارج الحياة وبعيدًا عن متطلباتها الشعرية والفكرية؟ وهل يترتب على ذلك القول إن ما يكتب من شعر التفعيلة أو قصيدة النثر هو وحده ما يمثل الشعر الحق، لكونه مكتوبًا خارج إطار الوزن العمودي؟ وبمعنى آخر، هل صار الشكل، في حد ذاته، مقياسًا مسبقًا للحكم على

الكتابة الشعرية، يحدد انتماء النص إلى الشعر أو اللاشعر؟

لقد أشرت إلى بعض شعراء هذا الملف الذين يكتبون النمط العمودي باقتدار. إنهم، ويمكن أن أضيف إليهم أيضًا شعراء مثل عارف الساعدي وعماد جبار، يثبتون أن الشكل الشعري، وحده، لا يحدد مصير نص ما، ولا يكشف عن مدى شعريته: إن ما يحدد ذلك أمر آخر تمامًا. إنه تشغيل الشكلِ الشعري وتفجير ما في مكنونه الداخلي من جمال أو إثارة ضمن رؤيا تنتظم كل عناصره.

إن الكثير من شعراء الحداثة العرب ظلوا يعاودون الكتابة وفق هذا الشكل الشعري بين فترة وأخرى. كان بعضهم يسند إلى هذا الشكل دورًا فنيًا أو فكريًا: يشدّ به نسيج النص من جهة، أو يؤجج به فكرة ما، أو عاطفة معينة من جهة أخرى. أما البعض الآخر، كالبياتي مثلاً، فقد كان يكتب القصيدة العمودية الكاملة أحيانًا كما فعل في سنواته الأخيرة، وفي مراثيه للجواهري، وبلند الحيدري، ومحمد شمسي تحديدًا.

أهي عودة ذات دلالة إلى هذا الشكل؟ أهو اكتشاف لجمالية كنا غافلين عنها طوال هذه السنوات، أم هي الرغبة في توسيع المجرى الموسيقي للقصيدة الحديثة؟ ومن جهة أخرى، هل يقف وراء كل ذلك سعي الشاعر الحديث لاستثمار ما ورثه من ممكنات إيقاعية بعد أن ظن أن القصيدة الحديثة تمثل قطعية مطلقة مع ماضيها الشعري؟ يمكننا أن نجد في ذلك، أو في بعض منه، تفسيرًا لهذه العودة.

أما إذا أخذنا في الاعتبار أن هذه الظاهرة لا تحدث، بنفس الحدة، في بيئات شعرية أخرى عرفت بإسهامها العميق في حداثة الشعر العربي، فإنني ميال إلى تفسير آخر يكمن في سطوة البيئة الشعرية العراقية.

لقد شكل هذا النمط ميراثًا ضخمًا لم يفلت الشاعر الحديث، في العراق، من تأثيراته تمامًا؛ فقد دبت تلك التأثيرات إلى العمق من ذاكرة هذا الشاعر: من تكوينه المزاجي، وتركيبته الثقافية.

وإذا كانت قصيدة (جلسة حب) لعلي شبيب لا تحلق بعيدًا عن مزاج القصيدة العمودية وبلاغتها المعهودة؛ فإن قصيدة (مشارف) لعبدالرزاق الربيعي تختار لها طريقًا وسطًا: أي أنها تحتفظ بذلك الخيط الجميل الذي يشدها إلى مناخ الجدة التعبيرية من جهة، وتحرص على تقاليد هذا النمط الشعري من جهة أخرى.

وبين هذين الموقفين، تواجهنا قصيدة بسام صالح مهدي (متى)، فهي قصيدة تمثل محاولة جريئة لاستثمار الشكل العمودي: لغة مجازية مزدهرة، وخيالاً شديد الحيوية. وكم كنت أتمنى أن لا يندفع الشاعر أمام عاصفة هذا البحر الشعري السيّال إلى النهاية. لقد أحسست أنه لم يبذل جهدًا كافيًا للسيطرة على موسيقى قصيدته، فبدا وكأنه ينقاد إلى تلك الموسيقى باستمتاع عجيب.

إن هذه الاندفاعة الإيقاعية الدفّاقة قد أدت به إلى ظاهرتين واضحتين هما: عدم النمو والافتتان بالإبهام الدلالي.

كانت القصيدة تتدفق، أحيانًا، دونما ضوابط أو مصدّات، ولا تتنامى بنائيًا كما ينبغي. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الشاعر كان ينأى عن قارئه ملفوفًا بغيوم لغته المضببة حتى يقطع، أحيانًا، ذلك الخيط الذي يربطه بالدلالة:

غدًا أدنو إلى وجع قديم
فعينٌ حبّةٌ، ويدٌ قطاةُ
رواةٌ في حكاياهم شروخٌ
وفي أفواههم سكنت فلاةُ
ويومًا أشبعتني الريح خوضًا
والقتني على شرفٍ يُقات
وفرّت أشهرٌ منهم وعامٌ
توقاهم لتكتهل النجاةُ

تشتمل معظم هذه الأبيات على صور طلقة وجميلة، لكن جمالها هذا، في الغالب، لا يتجاوزها إلى

ما وراءها، أي أنها صور لا ترتبط بوشيجة عميقة تشدها إلى محيطها النصّي أو الدلالي.

إضافة إلى ذلك، فإن الكثير من قوافي هذه الأبيات خاصة، والقصيدة عمومًا، تبدو وكأنها منقطعة عن وظيفتها الدلالية. وإذا كانت القافية في بعض القصائد من هذا النمط يفرضها الوزن وضغوطه فإن بعض القوافي، في هذه القصيدة، تقود إليها الغرابة وإغراءاتها أحيانًا. ومن الملاحظ أن الشاعر في قصيدته الثانية (القمر والقمح) يتحرك بمرونة شعرية كبيرة دون أن يفلت من يده خيط الدلالة أو جمرة المجاز.

وعلى الصعيد نفسه، يحاول مؤيد الشيباني أن يستثمر هذا الشكل استثمارًا مختلفًا، فهو يستخدم بحر البسيط، وهو أحد البحور المركبة، في كتابة مقطع شعري، مع شيء من التدوير، كمدخل لقصيدة عمودية، على البحر نفسه.

4

وإذا كان هذا الملف يشتمل على قصائد تستثمر الشكل التقليدي فإن فيه، أيضًا، قصائد أخرى -وإن كانت قليلة قلة واضحة- تأخذ وجهة مضادة تمامًا: أي أنها تستثمر النثر إلى أقصى مدياته. إن شعرية النص، هنا، تتوزع في اتجاهين متعارضين: من الاحتفاء بالشكل العمودي إلى الاحتفاء بقصيدة النثر، من رؤيا تجد الشعرية في صرامة الوزن إلى شعرية ترى إيقاعها خارج متطلبات الوزن ومعاييره.

لقد عرفت قصيدة النثر، في العراق، أسماء هامة لا على مستوى الشعر العراقي فقط بل على مستوى الشعر العربي عمومًا. إن ما يكتبه سركون بولص أو صلاح فائق، مثلاً، نموذج شديد التميّز لقصيدة النثر. ويمكن إضافة أسماء أخرى مثل: زاهر الجيزاني، خزعل الماجدي، عقيل علي، كمال سبتي، عبدالزهرة زكي، طالب عبدالعزيز، كاظم جهاد، رعد عبدالقادر، وآخرين.

لم أجد، في هذا الملف الشعري، إلاّ قصائد نثرية معدودة لجواد الحطاب، وحميد قاسم، ومحمد ناصر الغزي. وهذه القصائد، على قلتها، تؤكد حقيقتين مهمتين: أولاهما أن في هذا النمط من الكتابة إغناء للقول الشعري وتنويعًا لتموجاته. أما الحقيقة الثانية فهي أن مجافاة الوزن أو المحافظة عليه وحدها لا تحدد، كما قلت، شعرية النص. وأعتقد أن هذا الأمر لم يعد محل جدال شائك كما كان قبل عقدين أو ثلاثة من الزمن.

5

تتفاوت الأسماء الشعرية، في هذا الملف، تفاوتًا واضحًا. ولا أعني بهذا التفاوت اختلاف الأجيال فقط، بل أعني به،أيضًا، اختلاف الرؤى، واللغة، والتقنيات.

تقف قصائد جواد الحطاب بنبرتها الجارحة وسخريتها الوقحة، أحيانًا، على النقيض تمامًا من أصوات أخرى مشحونة بالدفء والشجن الصافي كقصائد عبدالرزاق الربيعي، ومؤيد الشيباني، وهيثم الزبيدي على سبيل المثال.

من جهة أخرى، تواجهنا قصيدة يونس ناصر عبود (أنثى الشاعر) لتعيد إلى أذهاننا، بعنوانها، أجواءه السابقة في ديوانه (نساء الشاعر). إنها قصيدة متدفقة تشتبك فيها الرموز وتتوالد الصور بكثافة محيرة. غير أن هذه الصور والرموز لم تجد المجال الكافي لتتسع أو تنمو متجهة إلى أفق دلالي منفتح.

وربما ارتبطت قصائد ريم قيس كبه بقصائد كمال عبدالرحمن برابطة مزدوجة الدلالة: هي رابطة الاختلاف والتجانس معًا، فقصائدهما تقترب بفعل الشكل وتبتعد بفعل الرؤيا. إنها، في معظمها، قصائد قصيرة غير أن لكل من الشاعرين منحاه البعيد عن الآخر. فإذا كانت ريم قيس كبة تسعى إلى كتابة قصيدة يومية، بسيطة تتسع لتوهج الجسد ونداءاته:

في سطرينْ

أنا قلب مثقوبٌ، ذاكرةٌ
عطشى، قافيةٌ
ترفض فلماذا
تسأل عن حالي
ما دامت كفاك بلا شفتينْ..

فإن قصائد كمال عبدالرحمن تذهب بعيدًا عن هذا المنحى، حيث توغل في الذاكرة والدم والغموض، وتلجأ إلى التماعات التاريخ أو انطفاءاته على السواء:

ضحك القشتاليونَ
بكينا من كثرة ما ضحكوا
أهدونا أسيافًا ومدىً
قالوا:
اقتتلوا بارك سعيكم الربُّ
ومنذ مئات الأعوامِ،
ونحنُ نقتّلُ
....بمدى القشتاليينْ

6

ومع ذلك فإن قصائد الملف، في غالبيتها، تجسد معًا وبتضافر عجيب هذه اللحظة العراقية الفريدة من نوعها: أعني هذه اللحظة التي يشتبك فيها الجسد بالذاكرة، والحياة بالدم، واللهفة بالتنائي، والعذاب المرير بالمحبة المهلكة.

لقد عاش الشاعر العراقي حياة ممتلئة، قلقة، مشتتة. حياة كانت الحرب نقيضها ورديفها معًا: نقيضها في الدلالة، ورديفها في الواقع. وقد أدى ذلك كله إلى هذه النبرة المحرقة التي طبعت معظم الشعر العراقي الذي يكتب في هذا الزمن الدامي.

يقول هيثم الزبيدي:

يا ذا الراعي
قل كيف تكون الأيامُ
وما في الكوخ سوى عنقودٍ
من تمرٍ، وللليل أفاعي؟
يا ذا الراعي
قل ماذا أعطي لجياعي؟
لِلمِّ آهي
خذ عشرًا من عمر شفاهي
خذ قنديلي
خذ عشبًا من أرض عويلي
خذ كل دموعي وارسمها
شفةً تضحك في منديلي
ادلق فوق النار هديلي
أطفئني بندى مَن راحوا
مجنون وشحني الليل
في كل جنوبٍ أنداحُ
خذ شبّاكي
خذ لونًا من فصل هلاكي..

بهذه النبرة المخضبة، يقدم الشاعر صورة لنداءات روحه، وهي تصعد من بئر طافحة بالغضب والعذاب. إنه التيه الجديد الذي كتب على العراقيّ أن يعيشه منفيًا أو مقيمًا:

لكني يقظ كالعكاز
أتساءل في دائرة (الأسرار – المفضوحةْ)
من سوّاني أرجوحةْ
تضرب في التيه عصاي
كأني: أمسك قلب الليلِ
بكفٍّ مفتوحةْ

أيّ تيه هذا الذي يبعث في قلب جواد الحطاب كل هذه الأسئلة الشائكة؟ إنه تيه الداخل الذي يعتصر الذات ويفتت أزهارها في مهب الريح. وهو تيه الحرب التي اشتبكت مع أيامنا حتى لم تترك لنا، كما تقول ريم قيس كبة، فسحة للحلم الخاص أو الأماني الشخصية:

حينما عصفت حربنا الثالثةْ
لم يعد ثمَّ متّسعُ للتمني
فكنتَ احترفتَ السكوت
وكنتُ احترفتُ أنا الكارثةْ

لقد دفع هذا التيه بالشاعر العراقي إلى أن يضرب بعصاه العمياء بعيدًا عن حياته التي هي، كما يصورها

حميد قاسم:
كمنجتي الوحيدة، التي تبعث
عويلاً طويلاً يفزع أبنائي النائمين على بعد
ألف كيلومتر..فوق خارطة الوطن.
متاهات كبرى، تتوالد وتتراكم كالرمل أو كالليل.

وقد كتب على الشاعر أن يقطعها لا باتجاه الوطن، بل، كما يقول مؤيد الشيباني، باتجاه غربة أخرى:

أجيء إليك؟
إلى أينَ؟ أينْ؟
ها أنذا صرتُ أبعدَ مما تظن
صرتُ مقبرة الرغباتْ
صرت سادنَها،
صرت أغنيةً نائيةْ
صرت أبحث عن غربة ثانيةْ

7

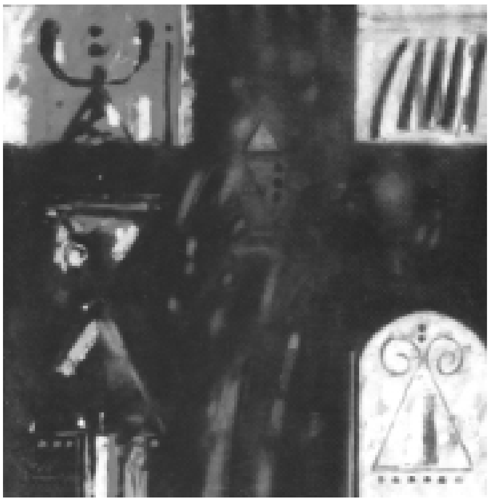
إن قصائد الملف كلها تقريبًا، تسهم في إضاءة هذا المشهد القاسي: نعوش دافئة، وأزهار سوداء، وقصائد نضّاحة بألم لا حدود له. ولكن، ورغم هذا الدم النافر من حنجرة اللغة، فإن هذا الليل لا يحتفظ بكثافته إلى الأبد:

حتى ولو كبر الصغارُ
وغادروا قلقَ الفطامِ
قمرٌ سيبزغ من جديدْ
ويولدونَ من الكلامِ

وإذا كان بسام صالح مهدي يحلم بأقمار جديدة، وأطفال يولدون من الكلام، فإن الشاعر، في قصيدة عبدالرزاق الربيعي، يتسامى على جراحه الموحشة ومنافيه السوداء:

لملم جراحكَ
هذي الريحُ رائحةٌ
مع الغبار،
ولا تعبأ بمندحرِ

الشعراء ونصوصهم



اللوحة للفنان فاخر محمد / من مواليد بابل ١٩٥٤م

جواد الحطاب*

تسهيلات

اخترْ حلمكَ بالـ«ريموتْ»
فالدولةُ
(جزء من تسهيلات الدولة للشعب)
الدولة: سجّلت الأحلام على «دسك»

في القاموسْ...
أضف التعريف التالي، للكابوسْ
:حُلُمٌ..
صنّعهُ الأطفالُ
فهاجمَ
«دسكات» الدولة، كالفايروسْ

* من مواليد البصرة عام ١٩٥٠. أصدر مجموعات من النصوص الشعرية والنثرية بدءًا من نهاية السبعينات، ترجمت قصائده إلى اللغات العالمية الحية.

ما تخشاه الدولة
: أن
يصبحَ
ناموسٌ.

البصير

هل تنبت للأقدام..عيونٌ؟!

أتلمّس في الليل: الليلَ
.. كثيفًا
.. أشعث
.. أبصرُ في الأشياء منابتها الأولى
أبصرني:
كالبدء
كما لو أني هنا، منذ البدء
كما لو أني، أنا الأشياء

هل عثرتْ قدمايْ
حتى..
تلبس كفّي، عينَ عمايْ

مَنْ غيَّرَ ترتيب الأفلاكْ

فأعطى «القوس» إلى «الثور»
وأغرى «العقرب» بـ «العذراء»
واستبدل بـ «الحمل»
«الأسد» المركون هناكْ ؟!

مَنْ غيّر ترتيب الأفلاك.؟

أثانية ترتبك الذكرى في «الألبوم»
أتعثّر بـ اليومْ
بـ دقات الساعة
بالصحو المتدحرج من أقصاي

كدعوة نومْ

لكني، يقظ كالعكّاز
أتساءل:
في دائرة (الأسرار - المفضوحة)
مَنْ سواني أرجوحةْ
تضرب في التيه عصاي
كأنّي:
أمسك قلب الليل
بكفّ مفتوحةْ

الصعلوك

(إلى جواد الحطاب نفسه)

.. مثل ملك

عليّ أن أحمل الشوارع الهرمة
لفضاء منزوٍ
قبل أن تموت على قارعةِ الأقدام.

.. مثل ملك

عليّ أن أتربّص بالعقول
وأزرع في عروة جاكيتها الغامق
فزّاعة بيضاء

.. مثل ملك

عليّ أن أكوي تجاعيد وجهي جيداً
- وحسب الاتيكيت -
أُشبك فوق الصدر
سلسلة أخطائي الذهبية

.. مثل ملك

عليّ أن أتسوّق عشرة كيلوات من الضحك
وأقدّد ابتسامة كبيرة،
أقضمها ببطء
فالمدينة
ستمرّ بين صفّين من الأيام المنافقة
ووراءها، نهر
يغسل آثار أقدامها
من بقايا الأشجار!

لم أنتبهْ
كنت منشغلاً بتفصيل خمسة فساتين من الصهيل
لترميم حصاني
– لذلك لم أنتبه –
مَنْ كان يأكل الحفلة
دون أن يقشّرها من التصفيق!!
....
....

❖ذكرٌ
يدقّ مسماره
في حائط الأنثى
ليعلّق أطفاله من ياقاتهم

❖بحرٌ
يقرأ موجز الأمواج
على ساحلٍ متّهم بتعدّد الرمال

..أقول لجارتي
فراقك شديد الذكاء
فتتهمني بالخيانةِ
وأطمئنها:
توارد نساءٍ
..لا أكثر!!

..أمسِ
استرعيت انتباه حديقة البيت
إلى كهولة الأزهار
فأعطتني سهرة مستعملة
وأغنيات بلا أكمام.
....
....
أعتذر
إن الشارع
لا يسع الجميع
وعليّ أن أنام، مثل ملك

كومونه

معي، أيها الفقراء
لنهاجم الفردوس!

سنطالب – أولاً–
بجرد جميع أسماء الأولياء
(..لأنّا..
نستحق اكثر من تسجيل أسمائنا
في الموسوعة الهزلية..)

كقراصنة البحر
بعصّابات رأس حمراء
وملابس ذهبية
سنهاجم الفردوس

(..الردهات في الأعالي
مكتظة..
بالابتهالات النازفة
فلمن سينتبه الملائكة.؟!)

هجوم، أيها الفقراء
لنحاصر الأبواب من كل الجهات
ولنرتقِ الأسوار
بسلالم حماقاتنا الطيّبة.



اللوحة للفنان سينا عطا / من مواليد نيويورك ١٩٥٥م

عبدالرزاق الربيعي*

عنكبوت

مرّت على قلق المساء
مرور نيزكة
ولم تترك سوى
لون الحداد
علامة استفهام
مر قطارها الغبشيّ
تمتم عنكبوت
كان يجمع
ثم يطرح
ثم يسأل:
– كم هدمتَ؟
وكم بنيت؟
وكم حلمت بسقف بيتٌ؟
فقمتُ
قوّضتُ سمائي
ثم قهقهتُ – بكيتٌ.

لقـاء

إلى: عبدالعزيز الفارسي

– «هل يلتقي الغريب والحب
بصدرٍ واحد؟»

يسألني
فأكتفي بـ (الحولقة)
يفتتح السماء للبعيد
والبعيدة (المفضّلة)
الاتصال جارٍ
والغريب
في دموعه
يحنّط الأيام
والسنين المقبلة
الاتصال جارٍ
والدموع تجري
مرةً
مشتعلة
ووجهه
خلف حجاب صمته الأبيض
كان ساهمًا
ينقطعُ الخط
يعيد الاتصال
تستطيل الأسئلة
– هل يلتقي الغريب والحب؟
وهل....؟
– أجل.... أجل
لكنما صدر الغريب
يلتظي – يا صاحبي–
منفجرًا كقنبلة

* من مواليد بغداد ١٩٦١. صدرت له ثمانية دواوين شعرية. عمل محررًا في عدد من الصحف والدوريات العراقية والعربية، كتب عددًا من المسرحيات الشعرية. أسس نادي الطفولة في بغداد ١٩٩٣ وكتب العديد من قصائد الأطفال.

حنيـن

في هجير الصحارى
وجدتُ عجوزًا
يغنّي
على ليله المنجلِ
تهجّى حروف دمي
قال لي:
– رأيتُ بكفّك
وجه بلادٍ
تحن إلى بيتها الأولي

رمــل

تصفّحت رمل الجزيرة
وجدت حقولاً من النار
موتى...
يعدّون للموت
عشب أسرّتهم
فتفقس أكفانهم
حسكاً ..
ينطوون على ما تبقى لهم
من رياح مهرّبة
وسعال الدموع الأخيرة

تصفّحتُ رمل الجزيرة
تصفّحت قلبي
وجدت نساء
يكحّلن أعينهن
بزيت وريدي
حشداً
من الموبقات الصغيرة

تصفّحت رمل الجزيرة
تصفحت عينيك في حمأ الذاكرة
وجدت قرى
تستحم بنهرين
من عسلٍ
وأزاهير شمس وفيرة

تصفحت رمل الجزيرة
تصفحت اسمك
في الثلج
ترتجفين
تتيهين
بين المحطات
بين المطارات
بين المنافي
بلا عاشقٍ أخرقٍ
وبلا نخلة
فوجدتُ السماء
تسيلُ غزيرة

مشارف

ماذا تقول لشمس
ودّعتك على
مشارف النهر
عند الماء والشجرِ

ماذا تقول لشبّاك
بكى ندما
لمّا وقفتَ
بباب الصبح
للسفر
ماذا تقول
لمن نادتك نائحة
– «أرح ركابك من أينٍ ومن عثر»
فلم ترحها
ولم تمسح مدامعها
من ناظريك
ولم تقعد
ولم تسرِ
مشرداً
بين وجه ماطرٍ

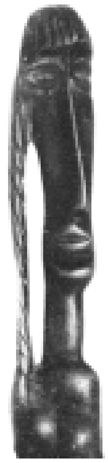
ومدى
من المدائنِ
موصولاً
إلى سقرِ

من يغسل الموج
إن مادت به ضفة
مفقوءة الروح
في مستنقعٍ قذرِ
من يجبر الأفق
إن أدمته عاصفةٌ
سوداء
لُفّت
بثوب البرق
والمطرِ

لكنّ صوتاً
تمطّى فيك
مصطخباً :
– نقِّل خطاك
ولا تنظر لمنحدر

حتى إذا اسودّت الأعماق
وانتحرت
في خافق الأمس
ذكرى ضوئها العطر
ضاقت بك الأرض
ضاق الحرف
وانكسرت
في راحة الوقت
أحلام الفتى النضرِ

لملم جراحك
هذي الريح رائحة
مع الغبار
ولا تعبأ بمندحرِ



منحوتة للفنان عامر خليل / من مواليد الحلة ١٩٥٧م

ريم قيس كبّة *

أمنيـــات

بَغتهً
ذاتَ قيلولةٍ للمدافع
ما بين حربينِ
كنا التقينا
..
حلمنا معًا
أن تصيرَ المدافنُ ساحاتِ رقصٍ
وقلتَ سيصبحُ ما قد تهدّم من امنياتٍ
ناطحاتِ سراب
وقلتُ بأن المدافعَ ماتتْ
وان الحروبَ تنامُ طويلا
..
وبأسرع من طلقة
مرّ: جيشٌ
وكنا نراوح بين التغربِ والزقزقاتْ
يقينا نفكرُ أنّ القذائفَ
قد تستحيلُ نخيلا..

* من مواليد بغداد عام ١٩٦٧. أصدرت ثلاث مجموعات شعرية. حصلت على عدد من الجوائز داخل العراق وخارجه.

وانتظرنا قليلا

..

حينما عَصَفَتْ حربُنا الثالثةْ

لم يعدْ ثمَّ متسعٌ للتمني

..

فكنتَ احترفتَ السكوتَ

وكنتُ احترفتُ أنا الكارثةْ

قصائد قصيرة

١- سؤال

في سطرين:

أنا قلبٌ مثقوبٌ

ذاكرةٌ عطشى

قافيةٌ ترفضُ

فلماذا تسأل عن حالي

ما دامت كفّاك

بلا شفتين؟

٢- عناق

في غفلةٍ

من غفوة البستان

تعانقت من وجدها الخفيِّ

نخلتانْ

فأينعَ الرُطبْ

٣- حوار

أرضٌ من البذارْ

ترنو إلى السماءْ

فحاورتها

أثمر الحوارْ

اُصيبت السماءُ بالأرق

٤- قصيدة

عيناكَ غامتا

ومرّتا على يدي

فأمطرت أصابعُ الكلامْ

وأزهرَ الورقْ

٥- مكالمة

حين تكونُ أمامي

اسمعُ عينيكَ تقولانِ:

احبكِ

فاقبّلها بهدوءٍ وأنام

..

حين تكون هناك

تصرخُ عبرَ الأسلاكْ:

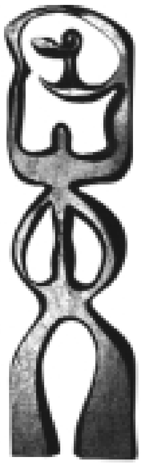
احبكِ

فأقُبّل صوتكَ

لكني

أبقى صاحيةً

أحرسُ زقزقةَ الأحلامْ



منحوتة للفنان رشاد سليم / من مواليد الخرطوم ١٩٥٧م

هيثم الزبيدي*

القصب التائه

من أين ستأتي يا قصبي

وجميع الطرقات جنوبٌ

وجميع إشارات الطرق

دهستها الحرب؟ ولا يكفي

أن أصنع من ثوبي هذا

* من مواليد واسط عام ١٩٧١. يحمل شهادة ماجستير في الأدب الإنجليزي له مجموعة شعرية واحدة ونشر مقالات نقدية في الصحف والدوريات العراقية والعربية.

منطاد نجاة وأطير.
هل ضاعت قافلة الجوز
وأناخت قافلة الملح؟
يا ذا الراعي
قل كيف تكون الأيام
وما في الكوخ سوى عنقودٍ
من تمرٍ والليل أفاعي؟
يا ذا الراعي
قل ماذا أعطي لجياعي؟
لَملِمْ آهي..
خُذْ عَشراً من عمر شفاهي
خذ قنديلي..
خذ عشبًا من أرض عويلي
خذ كلّ دموعي وارسمها
شفةً تضحك في منديلي
أدلق فوق النار هديلي
أطفئني بندى من راحوا
مجنونٌ وشّحني الليلُ
في كل جنوبٍ أنداحُ
خذ شبّاكي..
خذ لونًا من فصل هلاكي
واترك لي شيئًا من أمّي
تحرسُ في الظّلمةِ مشكاتي.
ليس الآتي
يعرف أين يكونُ الآتي
الويل لعشبٍ لا ينمو
إلا في دربِ «السَرُفات»
الويلُ لصبحٍ مخبوءٍ
بين حقول اللونِ «الخاكي»
خذ لونًا من فصل هلاكي..
من أين يجيء النّسرين
وجهاتي ما زالت أربع؟
تحلمُ بالكحلِ..ولا يأتي
بعظام الهدهدِ، بالطّلعِ
بهلالٍ من «هور» الدمعِ
بالقصبِ التائهِ في جرحي
بدم البرحي
بفراغٍ كفّي تعجنهُ
وتعد العدّة للمحلِ
كيف أواري سوءة أهلي؟
سأرتقُ أشرعة الصّبحِ
وأمدّدُ قلبي أرصفةً
وحماقاتٍ
وفنارات
تؤنس ليل المنتظرات
ليس الآتي
يعرف كيف يكون الآتي..
الويلُ لقديسٍ هرمٍ يقبع في قبو الصلوات.
أسلاكٌ شائكةٌ تنمو
تُهدي الألغامَ لأصحابي
مجنونٌ من فرط ضبابي
سأشيّدُ عمري مئذنة
لتكَبّر للضيم الكابي
وسأجعل صدري مجرفة
تردم كل خنادق أمسي
وسأوقد نارا في رأسي
فلعل القصب المفقود
يشتاق لصدري ويعود

٢١-١٠-٢٠٠١

مراثـــي

لكَ في أعالي الموت أغنيةٌ
يدندها اليتامى..
شهقةٌ أخرى ويكتمل الممات
فلا عليك..
طابوقةٌ أخرى ويكتمل الذي أبني لأولادي:
قبورًا !!
فتوسدوا جور الأفاعي ثم ناموا..
أمسِكْ بأشجار الأثلِ..

واترك أصابع هذه الأيام تذبل
كلما سبّابةٌ تومي إليّ
يموتُ في أقصاي تلٌّ
حينما سقط الربيعُ على قرى آهاتنا
سال اخضرارٌ شاحبٌ فوق الروابي،
أخذت عجائزنا تئن وتنذر الأطفال
أن شجيرة الحناء يأكلها الجراد
ولا يذَر
من فيئها غيرُ الرماد..
أمسك بأهداب الخريف
وَدعِ الربيع لأنه أكذوبةٌ كبرى..
بلا سقفٍ حياتي
حين تمطر هذه الدنيا رصاصًا،
كيف أُمسي؟
أيها الأمواتُ مرحى
جئتكمْ بالخمر في هذا الغروب..
كأتساع الدمع في مستنقعاتي
كانحسار الماء في جوف السواقي
كان حجمُ «الياس» في أحراجنا
يذوي على تلك المنازل
يرتدي أسمالنا
والنجم يعوي:
كان ياما..كان ياما..
في حكايا الريح زورٌ
لا عليكَ..ولا عليكْ..
دع عنك هذا الافتراء
فليس في تلك الأزقة غير أسمال الجنود.
في رصيفٍ للتشردِ
كان عمري موقفًا للباص
منتظرًا هطول حماقة الفتياتْ..
لا جدوى إذا..
وتوشح الليل احمرارًا
رغم أن الحالمين..تجرهمْ عربات موتي
حينها كان المساء يَلّفُ آخر أصدقائي.

النواعير استدارتْ
كان في أقصى الطريق مُعلَّقًا
قلبُ البنفسج..
ودمُ الربيع يسيلُ في تلك الشوارع
كان صحبي الفارهون تفرَّقوا
نفقوا بقارعة الطريق..
وكان في الإسعاف شيخٌ
ليس يدري
أي الدروب يقود للفردوس
يا هذا المكفّن بالضباب..



اللوحة للفنان طلال رفعت / من مواليد كركوك ١٩٥٧م

حميد قاسم*

حياتي.. حتى ترتطم بالأرض

إنّها كيمياءٌ تتشكّلُ تحت الأبراجِ الناعمة..
فيما أغدو: عديمَ اللونِ، والطعمِ، والرائحة..
استجابةٌ لما يقال لي من أكاذيبَ مريرةٍ..،
حياةٌ تمتلئُ بالكراهيةِ التي تفيضُ على جوانبِها..
وتتسرّبُ من حافاتِها الملساء،
مساءاتُها السّامّة تدبّقُها الرطوبةُ...
وأنا أتكورُ قريبًا من زُجاجِها السّميك،

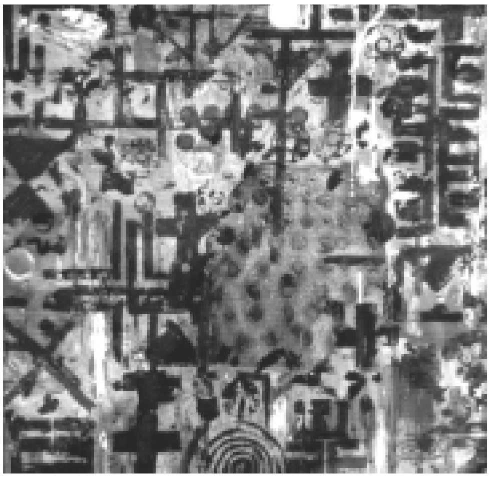
* من مواليد بغداد عام ١٩٤٥. أصدر ديوانين شعريين ومجموعة قصائد للأطفال كما أصدر رواية واحدة ومجموعة قصص للأطفال وكتاباً يضم دراسات نقدية.

أُراقبُ الكلبةَ وهي تمضي بعيدًا بحياتي..
التي اختطفَتْهَا من يديَّ الحارّتين
قبلَ أن انظرَ إلى السفنِ الواجمةِ في عرضِ البحر
حيثُ بحّارتُها يحدّقون بي كلّهم دفعةً واحدة.
اوّاه يا أبي..
لم يعد في مقدوري الآن أن استعيدَ موسيقاك
وهي تعبثُ بهشاشتي، او ترتّب أمواجّها الحامضة.
فقد ابتدأت سُلالتُنا بالانقراض
فيما يحتضنُ الرّملُ الباردُ عظامَك اللامعةَ..
المبلّلة بالدموع.
فكيف تكونُ هذه صلاتي..
ولا أسمعك؟

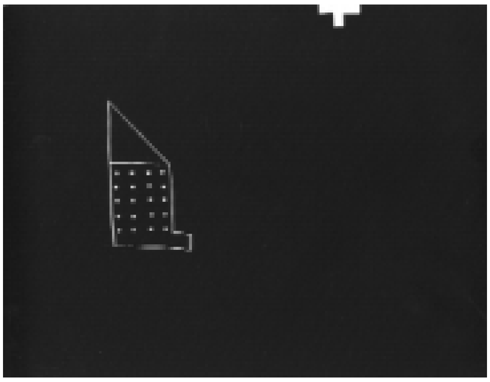
أُفكّر بك كثيرًا..
فلا أستطيع أن أغمسَ إصبعي في فنجان قهوتي
التي تتخثّر في الطريق..
أُفكرّ كثيرًا بالناس..
بالنادلةِ، وشَعرِها اليابس
بالضحكات التي كنت ادّخرها في فمي
بالسيارات التي تُداهم أحلاميَ مسرعةً..
وتتركها جُثثًا داميةً على الإسفلَت.
بالصديق الذي لوّح طويلاً بيديه، وهو يودّع حياته
بالصديق الذي لوّح طويلاً بحياته، وهو يودّع يديه
بالبنطلونات الضيّقة
بمن سرقوا مرضاهم من المستشفيات..
وهربوا بهم صوب الحدود،
بالعمود الذي لم يُنشر في عدد اليوم..
وأراك مختبئًا..مثل الشمعة التي تتوارى خلف
قدح الماء البارد، فأتمنّى:
أن أتكوّرَ على حافةِ النافذةِ العالية
وأُسقطَ من يدي:
فراشةً،
أو: زهرةً،
ولربّما: قبلةً،

أو:
يدي ذاتَها..
مُراقبًا دورانها اللولبَي في الفراغ..حتى ترتطم بالأرض
فلا يعودُ الوطنُ فكرةً غامضةً قرب كنيسة اللاّتين.
الطائراتُ تدوّمُ في الفضاء
–ليسَ لديَّ كمنجات..!
هكذا أقول منذُ خمسة أعوام..،
و: –إن حياتي هي كمنجتي الوحيدةُ، التي تبعثُ عويلاً طويلاً، يُفزعُ أبنائي النائمين على بعد ألف كيلومتر..، فوق خارطة الوطن.

لا أُحبُّ أحدًا – لفرط ما أحببتكم–
ولا أفعلُ شيئًا، سوى أن أتكوّرَ عند حافة النافذة..
عساني أراكم..
أن أُقبّلكم – طويلاً–، لتدركوا:
كم هي سامّةٌ هذه الحياة!



اللوحة للفنانة هناء مال الله / من مواليد ذي قار ١٩٥٨م



اللوحة للفنان عمار سلمان / من مواليد بغداد ١٩٥٨م

علي شبيب*

أنباء السيول

تتلاقى أعينُ العُشاقِ في أقبيةِ الليلِ وبئرِ الهَلَكَةْ
ويدٌ زرقاءُ من خلف جدارِ الغَيم تمتدُ،
وأخرى بالثَّرى مُشتَبِكةْ
تضفرُ الأنجمَ تاجًا لسماءِ المَلِكةْ

كلما أدنيتُ عينيكِ تفرُّ القبّرات
لا تلمّي وجهَكِ المترفَ من راحة قلبي
فدمي يحفرُ في الليلِ إلى الفجر ممّرًا
ويرى تحتَ سكونِ الموجِ بحرًا،
هائجًا لبّى سماءً لا تُلبّي
زهرةَ الدُفلى وزيزانَ الفلاةْ

آهِ لو تدرينَ يا سيدتي
من بنا يصطادُ ضوءَ اللَّيلكَةْ
آه لو تدرينَ يا سيدتي
من بنا يُطفئُ عطرَ الشُّرُفاتِ المترفةْ
ويقصُّ القُبلةَ المرتبكةْ
من دمِ القلبِ لتنمو في الشَّفَةْ

آهِ يا سيدتي الخضراءَ يا أُختَ النهارْ
إنني ألمحُ في عينيكِ أنباءَ السيولْ
(آهِ ماذا للمغني سأقولْ)
عندما ينفتحُ الغَيمُ على شمسِ البراري
وأرى قُبّرةً بيضاءَ تبكي
فرحًا بالمطرِ الأخضرِ في شُبّاكِ داري
ودمًا يومض في الأرضِ ويدعو
طفلةً عريانةً فوقَ الجدارْ
آهِ يا سيدتي الخضراءَ يا أُمَّ اخضراري
إنني أسكَنُ في قلبِ المَحارْ
وأرى تعويذةَ السحرِ على وجهِ صغاري
من دُوارِ العصرِ أو حُمّى الذهولْ

العائدون من القبور

تشتعلُ الحرائقُ الخضراءُ في الغصونِ؛
روحي كرمةُ مُحمَّلَةْ
سأرتدي المياهَ. كل وردةٍ تعمَّدتْ بالريح
أو توضَّأتْ باللهب الثائرِ؛
كنتُ ناطقًا بعطرها السريِّ،
كل عشبةٍ وسنبلةْ
تمردتْ على طقوس المطر البريِّ،
والظلام،
قد خبَّأتُها حين اعتليتُ الموجَ والتجأتُ من طُوفانه،
للقنن المكلَّلةْ
مصطحبًا حمامةً تحملُ في منقارها قُرنفلةْ

فمن هنا أحفرُ مجرى لِدمِ الأجنَّةِ الحمراءِ،
والبذورْ
ومن هُنا أُطيِّرُ الزاجلَ نحو الزمنِ،
الواعدِ بالحضورْ
وأطلقُ القُبَّرةَ الزرقاءَ والعصفورْ
ومن هنا ستبدأُ المسيرةُ المؤجَّلةْ

* شاعر وكاتب مسرحي.

سيحرقُ المخاضُ ألفَ شمعةٍ وشمعةٍ
في كرنفال المدنِ المنوَّمةْ
وصمت - أهل المدن - النيامْ
على سرير الخَدَرِ العصري والأحلامْ
منتزعًا أجنَّةَ الصباح من ظلام رَحْمِ المرحلةْ

عنقاءُ روحي احترقتْ،
عند رُفاتِ جسدٍ مُسمَّرٍ على صليب الجلجلةْ
وذرَّتِ الرياحُ فوق نرجس القبور،
والرُّخامْ؛
رمادَها،
فأزهرتْ تحت صخور الثلجِ ألفُ جمجمةْ
وامتشق القتيلُ من أكفانهِ،
يديهِ،
حين أطبقتْ عليهِ أيدي القتلَةْ

جلسة حب

جلستُ ومن أهوى إلى ضوء شمعة
يشيخ الدجى من حوله وَهْوَ يافعُ
نراقب أشواقًا إذا أينع الهوى
تفتحن كالأزهار والزهرُ يانعُ
على ضمأ، ضوءُ المصابيحِ ريُّهُ
وقد أُطفأت، فاشتدَّ، والليل شاسعُ
تهاوى على حيٍ ببغدادَ فاختفتْ
منازلُهُ في وحشةٍ والشوارعُ
وران عليه الصمت، إلا جنادبُ
تثرثِر في أرجائهِ وضفادعُ
وما كان سقفًا من ظلامٍ أظلّنا
ولكنه -في جوفه القيظ قابع
يفحُ كثعبانٍ على كل مضجع
فشبَّتْ بمنَ ضمَّتْ إليها المضاجعُ
إذا التهبَ الجو التهبنا فهينمت
وجاشتْ دماءٌ واستسَّرتْ مواجعُ

فأدنيتُ من أهوى إليَّ أضمُّهُ
كما ضمَّني، والكونُ راءٍ وسامعُ
نغضُّ عن المحظور عينًا ونشتهي
بأشواقنا مالا مسته الأصابعُ
وتخذلنا أنفاسنا حين نرتقي
إلى صبواتٍ ما عليهن مانعُ
إذا ما أيادينا اشتبكْنَ تعرَّقتْ
أكفٌّ وحالتْ فاستهلَّتْ مدامعُ
وتوشك إذ تصغي إلينا يمامةٌ
على الأيك، فيها أن تشبَّ المسامعُ
كأن نجوم الليل ممَّا نُغيرها
تخالسنا حينًا، وحينًا تطالعُ
ونبدو وقد بتنا إلى جنب سدرةٍ
تظللنا، زوجٌ من الطير واقعُ
تذيع الهوى بين الغصون وعطرنا
بمجلسنا، عطر الأناناسِ ذائعُ
وأعمارنا يومان: يومٌ كبُرهةٍ
ويومٌ بما نبقى نقاسيه فازعُ
فما لم نعشْه بالمسرَّة ضائعٌ
وما سرَّ من عيشٍ به الموت فاجعُ



تفصيل من لوحة للفنان مظهر أحمد / من مواليد بغداد ١٩٥٨م



اللوحة للفنان صادق كويش / من مواليد بغداد ١٩٦٠م

يونس ناصر عبود*

أُنثى الشاعر

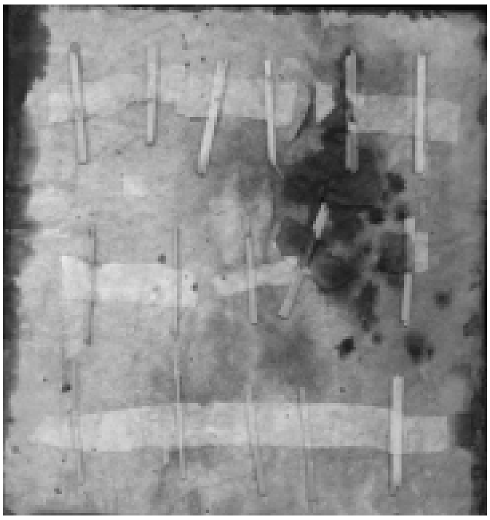
سيدتان من العاج على مائدة العشب
وعشر قصائد من تبغ ودخان
تنتظر الشاعر في الصالة..
عشر نساءٍ في الصالة مرتبكات
يحملن قصائد في جيدٍ من مسد
أيتها الآلهة الحلوى..
خطأ أن يلد البحر شبيهي
أنا لا أتكررُ في ما يتكرر من لغة الطير
يمين القلب نساء ويسار البحر أنا
أرث البحر قتيلاً
أيتها الآلهة الحلوى
انفرط المدعوّون وأقفر ليل الناس من الناس
وأنثاي تقود الغزلان إلى جسدي
وأقودُ الليلك في الليل إلى جسد الكمثرى
خطأ أن يلد البحر شبيهي
أنا لا أتكرر في ما يتكرّر من لغة الطير
سيكفيني المرمر يحمل جثته
متكئا بعصاه على كتفي
ليس مهمّاً أن افتعل الجدوى
وأرتب مائدة العشب
لسيدتين من العاج بلا مأوى
عشر نساء من تبغ ودخان
يحلمن بموت الشاعر في ثرثرة المقهى
أن يتكرّر في ما يتكرر في لغة الطير
لا جدوى
أيتها الآلهة الحلوى
لا وقت لنا في المرآة سيّدة الوقت
سوى أن لا نتكرر في ما يتكرر منّا
الوثنيون على ناصية الخلق
سيبتكرون المحنة أوّل ما يبتكرون
ويشتعلون بما يبرد من ليلتنا
لا وقت لنا في ما يهرب منّا
لا وقت لنا في المشهد سيدة الوقت:
ستنفرط الصدْفة أقنعة
ويرتّبنا الوقت مرايا لا شكل لمحنتها
الثملون يتامى الحكمة
محتشدون بلا مأوى
وامرأة الحانة غلّقت الأبواب
لتدخل في لغة التفاح
وأنا محتشد بوصايا الهدهد
عن أنثى ستعيد الخلق معي
«قال ستلتقيان بإعجاز
في ليل يقصر فيه الليل
علامته: قمر من رائحة التفاح
يسيل على العشب
وينعس تحت شجيرة توت»..
قال اسمك ثم مضى..
كان عمائي يبصر في المرآة
قتيلاً في جسد البحر
ويدفع بي لرثائي..

* من مواليد عام ١٩٥١. له مجموعتان شعريتان والثالثة قيد الطبع. مسؤول الصفحة الثقافية في جريدة الجمهورية (بغداد).

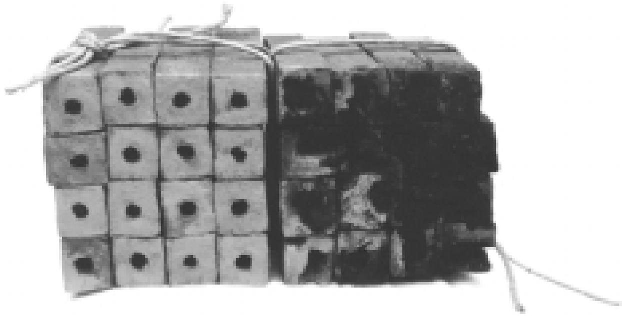
أي عماءٍ من طين يخرج من بين يديك
ولا يهدأ في ظل ضيائي
وعمائي يبصر في البحر مرايا الخلق
تعد مراثيها:
بحرًا..بحرًا
وسؤالاً بعد سؤال..
تلك مقامة حطّابين يلمّون بقاياي
ويختصرون قيامة موتاي
لا شجر بين الحشد سيمضي
لا الهدهد عاد
لا ماؤك يهدأ في مائي
لا مائي يهدأ في مائك...
لا وقت لنا في المشهد سيدة الوقت:
سيّدتان من العاج على مائدة العشب
وعشر نساء من تبغ ودخان
يحلمن بحشد الوثنيين الثملين
وأنا مُفتتح فيك عرائي
كي لا يلد البحر شبيهي...
البحر صديق الأرباب
يدورون بأعضاءٍ ناقصة الأعضاء
ويقتنصون فخامتهم..
البحر صديق الأرباب
وثمة ما ينضج في أنثاي على سعة الخلق
ليكتمل الخلق
كذلك ينفصل الأزرق عن جسد البحر
إلى الأنثى
ثمة يختلط الوقت بأوّله:
المرمر بالأنثى
ورائحة التفاح على قمرٍ أعزل في المرآة
سيكتب خاتمة الزئبق في ما يتكرر فيها..
وأنا منتشر بفضاء الدمية
أدفع بالأشباه إلى هاوية المرمر
منفردًا بكثافة أرباب يبتكرون ضآلتهم...
خطأ أن يلد البحر شبيهي، قال الهدهدُ
فأنسحب الأزرق نحو مثلث أنثى...

الأزرق والأنثى اختلطا في هيئة كمثرى
في صندوق مرايا
تحت شجيرة توت..
والأرباب يدورون بأعضاء ناقصة الأعضاء
وينفرطون إلى حيث أتوّج نفسي مخلوعًا..ومنيعا
في خلق يتكوّن في هيئة كمثرى..

خطأ أن يلد البحر شبيهي - قال الهدهد-..
بين نساءٍ لا يعرفن المفرد
وامرأة ليس لها جمع
أنثاي المفرد والجمع:
سيكتمل الخلق بما ينضج فيها
في ليل أقصر من ليل الناس
علامته:
قمر من رائحة التفاح يسيل على العشب
وينعس تحت شجيرة توت..
ليلئذ سأكون
أيتها الآلة الحلوى...



اللوحة للفنان كريم رسن / من مواليد بغداد ١٩٦٠م



منحوتة للفنان نديم محسن / من مواليد بغداد ١٩٦٢م

مؤيد الشيباني *

القصيدة بيتي

الجدارُ الزجاجيُّ يعكسُ ألوانَه في الوريقاتْ
ألوريقاتُ بيضاءْ
لحظةً ثم أُمسك بالخيطِ
ها أنذا أسمع صوتَ القصيدةْ
أسمع صوتَ الحداءِ
وركبَ القوافي
واسمعُ صرخةَ روحي
كأني دخلت إلى المقطعِ المرتجى
أُبدِّل أمكنةَ المفردات
وأرسمها مرةً...وثلاثًا
ولكنني قبل باب القصيدةِ
أسقطُ من طرفِ الخيط فوق الوريقاتْ
ألوريقاتُ مثقلةٌ بالبياضْ
وأنا مثقلٌ بالمدينةِ والناس
بشفاهٍ تضجُّ على طرقاتِ الكلام
وكلامٍ على غيرِ هديٍ
وصديقٍ على غير وعيٍ
وسؤالٍ بلا رغبةٍ
ودعاءٍ بلا رحمةٍ
كيف أدخلُ بابَ القصيدةِ ثانيةً
مرت ليالٍ وحالي على حالهِ
كلما جئتها كان حرّاسُها يقظينْ
يسألونَ عن الصفوِ
عن جمرةِ السرِّ
عن حرقاتِ الحنينْ
عن ذُروةِ الشاعرِ المتهالك من تعبِ الحبِّ
لا تعب الآخرين..
كيف أدخلُ بيتَ القصيدةِ
واللحظاتُ إليها سنينْ
وأنا ضائعٌ
وأضعت المفاتيح من فرطِ ما أجّلتني التفاصيل
يومٌ يؤجل شوقي إلي
ويومٌ يؤجلني لغدٍ ليسَ لي
وأنا خلفَ باب القصيدة
بيت القصيدة بيتي
فكيف أصدقُ أني على زعلٍ
أفرش الوقت خارجه وأنام
بلا يدِها الحانية
بلا فرحِ الانتهاءِ من القافيةْ
بلا بهجةِ الخوف منها عليها
بلا صوتها في الصباح
بلا قهوةٍ وتحيةْ
بيت القصيدة بيتي
إلى أين أذهب فيما الوريقات بيضاء
وددت لو اني أفكُّ حبالَ الوفاءْ
لا أريدُ القصيدة
لا أريد وصايا أبي
لا أريد البلاد
لا أريد المسافة والناس
الناسُ ليسوا على قدر بالقصيدةِ
لم يعرفوا عشقَها

* صحفي وكاتب ومُعد برامج في الإذاعة والتلفزيون. أصدر مجموعتين شعريتين وكتابين في النقد، كتب نصوصاً لعشرات الأفلام الوثائقية والبرامج التراثية.

لم يهتدوا لحديقتها بين أحجارهم
لم يـــنــهضِ الجمــعُ حين تجيء الــقصــيــدةُ
حاملةً آدميتها
عطرَها، ضوءَها الحلوَ، أسوَارَها
وجهَها المستفزَّ، أناقتها...
إنها هي.
لا تعرف البينَ بينْ
لا تحبُّ - إليها- المسافةَ إلا بكلتا اليدين
فمن أين للشاعرِ الآن يدخلُ بيتَ القصيدة؟
ويداه موزعتانِ على ضفّتينْ

كن عادلاً..مرة

لم يعد بيننا ما نسميه
ضاعت عناويننا
والطريقُ وذاكرة المنزل الأولِ
لم يعد بيننا غير هذا الفراغ الطويلْ
لم تعد أنت..أنتْ
وأنا لم أعدْ
ما عسايْ؟
دمي فارغٌ
فارغ لونُ وجهي
وضائعة قدمايْ
كل يوم أرى شبحًا في المنام
إلى جبهة الحرب يقتادني
فأراني قتيلاً هناكْ
راكضًا في مدى جسدي
خائفًا من غدي..
سيدي..
لم يعد بيننا ما نسميهِ
دعني أرتب شأني
وكن عادلاً .. مرةً في الحياةْ
ضاعت مسلاتنا والقصائد والأمنياتْ
وما بيننا صار هيهات..هيهاتْ

أجئ إليك؟
إلى أين؟ أينْ؟
ها أنذا صرت أبعد مما تظن
صرتُ مقبرة الرغباتْ
صرتُ سادنَها
صرتُ أغنية نائيةْ
صرت أبحثُ عن غربةٍ ثانيةْ.

عبدالوهاب البياتي

يا سيدي الآنْ
أراك في عمّانْ
أراك في مدريدْ
في شارع الرشيد
أراك في شيرازَ
في دمشقَ
في الحسينْ
تشتمُ، أو تسخرُ، أو تسكُر
أو تراقْ
مثلُ دم العراقْ
أراك في المقهى ولكن دونما جريدةْ
ما حاجة الشاعر للجريدةْ
وهو الذي يعرف ما يحدثُ في الأزمنة البعيدةْ
يا سيدَ الرحابة الأولى
يا سيدَ القصيدةْ
يا أيها القتيلُ كالمهابةْ
وحدك في المنفى تقاتل الكآبة
وتستريحُ متعبًا فوق دم الكتابة
أراك في منزلك البعيدْ
أراك في الوحيدْ
تبددُ المساء والدخان..والأحبابْ
تعلق الوقت على الأبواب
وتجلسُ الآن على أريكة النهايةْ
لنبدأ الرحلة من جديدْ...

أجلسُ في صمتٍ .. وأرقبه

– مقطع –

إلى أبن زريق البغدادي..

الآن أجلسُ في صمتٍ وأرقبُهُ
الآن ذاك الفتىُ
ندّاهةٌ هتفتْ
إليه، أطرق خوفًا، لحظةً، صَعَدتْ
به الغيومُ بعيدًا، وهي تمطرُهُ
الآن أذكرُهُ
ملأى حقيبتُهُ
كراسةٌ وسؤالٌ، حيرةٌ صخبُ
ترددٌ، رؤية أولى، ومرتقبُ
الآن أذكرهُ
لا يرتضي سفرًا
إلاّ غريقًا ببحرٍ مالَه لقبُ
إلاّ وحيدًا، عنيدًا، هائمًا، وَجِلاً
من ناظريه لظىً تصّاعدُ الشهبُ
الآن أذكرهُ
كانت تعاتبهُ
وكان يضحك، يهذي، وهو ينتحبُ
الآن أذكرهُ
مجنونةٌ يدهُ
يلملمُ الدمعَ رفقًا ملؤُهُ الغضبُ
خوف الزمان الذي في الأرض يسبقهُ
خوف الندى في خيال الروح ينسكبُ



انشاء للفنان محمود العبيدي / من مواليد بغداد ١٩٦٢م

بسام صالح مهدي*

متى

متى تَخْضَرُّ في يدي الصّلاةُ؟
متى؟..والوقتُ شكٌّ وانفلاتُ
متى..والبوحُ وجهٌ مُستريبٌ
يُطلُّ على مسامعهِ الرواةُ
وهم مروا على زمنٍ خبيءٍ
يَغارُ إذا تغنّت قُبراتُ
رواةٌ في حكاياهم شروخٌ
وفي أفواههمَ سكنتْ فلاةُ
على أعتاب خاتمة أقاموا
فماتت وهي أولهُم فماتوا
غدًا أدنو إلى وجعٍ قديمٍ
فعينٌ حبةٌ، ويدٌ قطاةُ
ويَذرفُني الرحيلُ إلى بلاد
مَدائنها المدائحُ والعِظاتُ
نساءٌ كنَّ فيها ساهمات
يُجاذبهنَّ أطفالٌ عراةُ
ضفائرهنَّ من سَعَفٍ حَزينٍ
تُعتِّقهُ النذورُ المرجآتُ
نساءٌ واقفاتٌ هنَّ أدرى
بما تأتي الرياحُ/ الذكرياتُ

* من مواليد عام ١٩٧٢. أصدر مجموعتين شعريتين وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة دار الشؤون الثقافية العامة. نشر العديد من قصائده في الصحف والمجلات العربية.

فهل يُدركن أني من سؤالٍ
يَضيعُ وتَعْتَريهِ التمتماتُ
فارجعُ والأماني مشرعاتٌ
وأدنو والمسالكُ مغلقاتُ
ويفتحُ ثغرهُ المذعور ليلٌ
لهُ في جوفهِ قمر/ لهاةُ
ويَنثرُ ما تبقى مِن نعاسٍ
على صحوٍ تَصيحُ بهِ الجهاتُ
وبين الصحوِ والإغفاءِ حلمٌ
تراودهُ الوجوهُ السنبلاتُ
فسنبلةٌ ترافقها المراثي
وفي حباتها سكنَ التُّقاةُ
وسنبلةٌ تُغرِّد قربَ أخرى
تَئن وقربَ خضراءٍ رُفاةُ
ألا يا نوم كم أخفيتَ عني
مجاهيلاً يُفسِّرُها المَماتُ
متى يا آخر الأشياءِ فينا
نُصَدِّقُها وهنَّ مُكَذَّباتُ
ويومًا أشبعتني الريحُ خوضًا
والقتني على شرفٍ يُقاتُ
لقومٍ يَحرثونَ الصمت حتى
إذا نزلَ الكلامُ نَمَتْ لغاتُ
وهم لا يأكلونَ سوى حروب
تَربّى في مَناسِكها النعاةُ
وَفَرَّتْ اشهرٌ منهم وعام
تَوقاهم لتكْتَهل النجاةُ
فاركبُ ما تبقى من نجاةٍ
وتتبعني الدروبُ الضائعاتُ
وأدنو من صهيلٍ.. والنوايا
على خيلٍ يحاورها الغواةُ
لهم نسيانُ هذي الأرض منها
تَقولهُم وهم فيها النباتُ
غواةٌ أم نباتٌ لستُ أدري
ولكن في يدي منهم حياةُ

يقول الشيخ منهم: يا صغيري
أفق صبرًا فنحنُ الذاهباتُ
إذا ما شئتنا شجرًا عجوزًا
نكون فتقتفينا المورقاتُ
ونحن إذا نظرت رأيتَ وهمًا
وأصواتًا يتمتمها الرعاةُ
فَيعتقني، أصيحُ بهِ: أغثني
أأنت (متى)، أأنت الغائباتُ؟؟
وها قد آن أن ألقاكَ شيخًا
تُفارقهُ الملامحُ والصفاتُ
فينكسرُ الصدى عني..تدلّى
على بُعدٍ وهم صَمتوا فماتوا
ومرّ المحتفونَ على سؤالي
ورملُ القول غَرْبلَهُ الوشاةُ
وكان البرقَ يُدلقُ خلفَ ظهري
وَتلعقهُ الرمالُ الظامئاتُ
وَسالَ الزئبقُ اللاهي وأغرى
ليكْتُبَني ويَحْملَني السعاةُ
بريدًا تَصرُخُ الأخبارُ فيه
على وطنٍ يُجرجِرهُ الحفاةُ
يطوفُ الأرض يسألُ عن وداعٍ
وأدعيةٍ يُزاحِمها الدعاةُ
وعن أسمائهِ الأولى أضلّت
كما كانت يُحاصرُها النحاةُ
أصابع وحشةٍ وعزاءُ نحت
تَضجُّ بهِ الرسومُ الغامضاتُ
معلقةٌ عليهِ فكلُّ شيءٍ
كلامٌ طاعنٌ وفمٌ حصاةُ
يساورهُ البقاء فليسَ يدري
أينفعهُ الذهابُ أمِ البياتُ
وها أدركتُ إنَّ (متى) هلاكٌ
إذا ما العمرُ أدركَهُ الفواتُ
قُبَيْلَ الصبرِ كلٌّ يَدعيني
لهُ أبنًا..وَينكرني الفراتُ

القمر والقمح

قمرٌ تدلّى من كلامي
قمرٌ يغيّر صحبهُ في كلِّ يومٍ
يلبس الأشياء يخلعها كأثواب الغمام

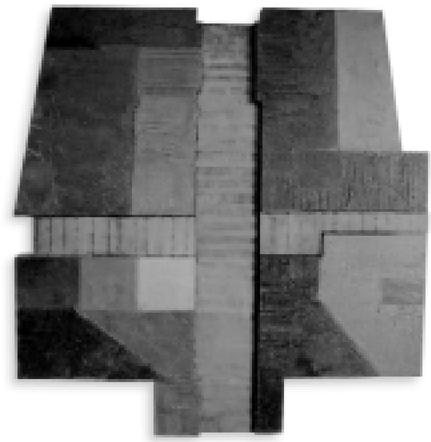
قمحٌ فراتيٌّ تدلّى من ثقوب الناي
يحمل بسمة امرأةٍ..
ويحمل ما تبقّى
وردًا وعشقا
وبكاء عامٍ..

وهما معًا لاذا بأطراف التحية والسلام
وهما اللذان يقصقصان الآن أجنحة الحمام
كي لا يغادرَ
لا يرى أرض الختامِ

قمرٌ وقمحٌ في يدي
ومدينةٌ سكنت غدي
ومضت تحدِّثُ كيف يكتهلُ المغنّي
ما بين تمتمةٍ ولحنِ

كم أطفأ الأصحاب عبرتَهُ
وتاهوا بين أنفاس الظلام
هذي أغانيهِ دروب العائدين
دروب فرسان الحروف
وثوب ما يعرى من الأيامِ
يا الله ... يا قمري وقمحي
الله... يا ليلاً عراقيًا تعلّق فيه صبحي
يا نخلةً ما أمطرت إلا ابتساماتٍ (وبرحي)
يا كف من أعطت
ولم تأبه بإصبعها المشح
هذا عطاؤئك كيف أضحى
تينًا... وزيتونًا... وقمحا

حتى ولو كبر الصغارُ
وغادروا قلق الفطام
قمرٌ سيبزغ من جديد
ويولدون من الكلامِ



اللوحة للفنان نزار يحيى / من مواليد بغداد ١٩٦٣م

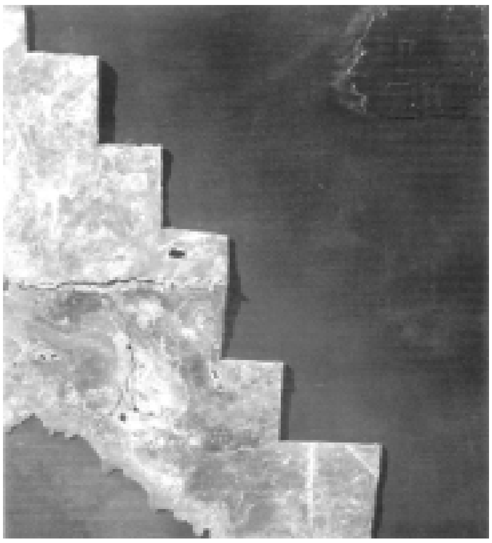
محمد ناصر الغزي*

نعمت

كما لو أن الأمر كان طبيعيًا
هكذا قيل له
لا تأمن المدن
ترميك شلوًا تلو آخر
لتلقفك مدجنًا
تشتتك وتجمعك
تتركك وتناديك
لترميك
شلوًا تلو آخر ثانية..
كما لو ان الأمر كان طبيعيًا
بينما تركض..تركض نحو موتك
أقصد غدك
أقصد بعده

أقصد عشقك
-ماذا لو كنت غيمه حينها
وأنت الأكثر ذبولاً من الورد !
ماذا لو رف جناحاك قليلاً
ماذا لو أعطيت هذا الصمت روحًا
ومضيت وحدك
وجهك الظل
ومتاعك حزن
ماذا لو سرت مع المعنى
تتقصى صواب الفعل..
وتخيط قميصًا آخر للموت
لا غالب إلا صمتك
بحر الفضة والسوسن
يا مستورد الخرفان
لا غالب إلا سرك
برك ما عاد براً
وخرافك لا زالت تتهجى ضياعها
في صحراء وجدك
أم في لذة خمرتك
وكما لو أن الأمر طبيعي
أنت ثمل في صحوك
وفي السكر نشوان
براقك حلم
ومعراجك عين
لا غالب إلا حسك
بحر الوهج والنرجس
ينسيك العين على جسد الأنثى وتمشي
تتكأ على حدسك
ودالة قديمة
قد تكون الطريق تغيرت
قد تكون النظرة عابرة
وحين تتعب
وأنت على وشك الانسحاب
يذكرك المقعد الفارغ بفراغه

والسراي الطويل بفراغه
والفضاء بفراغه
وأخاديد جبهتك بأساريرها
وكما لو أن الأمر طبيعي جدًا
صاعد أنت لعسل الضوء
تاركًا ذل الظل لسواك
وبين ضوء الذل وظل العسل
شاسع سراجك
ماذا لو دفعت بالصخرة عن جبك
ورميت النرد عقيقًا في يم الروح
لا غالب إلا خشوعك
بحر الحدقات الدمع
بينما أنت سادر في انكساراتك
سادم في بهائك
فانوسك شهوة لا يعول عليها
وإيماؤك يعجز أن يخبر عنك
ماذا لو مرة
لو مرة
مرة واحدة



اللوحة للفنان سامر اسامة / من مواليد بغداد ١٩٦٤م



اللوحة للفنان غسان غائب / من مواليد بغداد ١٩٦٤م

كمال عبدالرحمن*

قصائدُ هاربةٌ إليّ

١- مُفارقة

ضَحِكَ القُشْتَاليّونَ
بَكَيْنَا مِن كَثْرةِ ما ضَحِكُوا
أهْدونا أسيافًا ومُدَى
قالوا:
أقْتَتِلُوا باركَ سَعْيَكُمُ الرَّبُّ
ومُنذَ مِئَاتِ الأعْوَامِ
ونحنُ نُقَتِّلُ
....بِمُدَى القُشْتَاليينْ

٢- مُعادلة

في اللّيلِ
يصيرُ الشعراءُ يَعَاسِيبْ
والخضراءُ مِسَلَّةَ أغفَاءَاتٍ
والأطفالُ مغارةِ نومٍ
والطيرُ سُكونًا
والشارعُ قحْط الخُطُواتْ
والكَوْنُ هُدو..و..ءْ
وأنَا أبكي!

٣- المقدوني الأخير

ما كانَ الاسكندرُ مَجْنُونَـًا
أو طاغيةً
أو مفتونًا
لكنّهُ غَنّى قبلَ شُروعِ الموُسيقَا بالعَزفْ
... ولذلكَ لَمْ يَفْهَمْهُ أحَدْ!

٤- عُبودية

كانَ كُولُمْبُسُ
أوَّلَ مَنْ فَتَّحَ
بواباتٍ
لعُبوديةِ هذا العَالَمْ

٥- عُزْلَة

قالَ مديرُ البلدية
ليسَ لدينا إسْفلْتٌ أوْ أسْمنْتٌ
فَأكْتَأبَتْ طرُقٌ لا حصرَ لها
.. وأنْعَزَلَتْ رُوْمَا

٦- صوتُ الجُوع

البَرْدُ شديدٌ هذا العَامْ
الجُوعُ كبيرٌ هذا العامْ
والخوفُ مُريْعُ مُتَكَبِّرْ
ولهذا ماتَتْ شامخةً
..ما أنْحنَتِ الأشجارُ لريحٍ هذا العَام

* شاعر من جيل الثمانين، يقيم في الموصل.

٧- **هستيريا صامتة**

بينَ جُنونِ البَقَرِ المُتَمَدِّنِ
والمُدْنِ المَبْقُورةِ
كَوْنٌ عُوَاء
وقنَاعٌ مِن أدْعيَةِ الوَهْمِ
وأقْنَانٌ فَقَدُوا طَعْمَ تَحَجُّرهِمْ
فَآبْكِ الآنَ
على مَخْمَصَةٍ لا يَبْلَعُها النسيانْ
ولا يبْلَعُكَ الحُوتْ
فَآبْلَعْ نَفْسَكَ
إنَ صهيلَ الموتِ
هُراء..!

٨- **صَنمَان**

يَكْفُلُني
الأعْشَى
والأعْوَرُ
والأعْمَى
ولا تَكْفُلُني مَمَالكُ عينيكَ !

٩- **عجب**

أوْقَفَني السُّرَّاقُ بلَيلْ
فَلَمَّا لمْ يجدوا فِيَّ غَنيمَتَهُمْ
تسرَقُوا لَوْني
.. وَمَضوا

١٠- **صِدْق**

لمْ يعرفْ شيئًا غيرَ الكَذِبْ
لَمْ ينطقْ إلاّ كَذِبًا
لمْ يضحكْ إلاَّ كَذِبًا
لمْ يصدقْ إلاّ
.. في مَوْتِهِ!

١١- **وَمْضة**

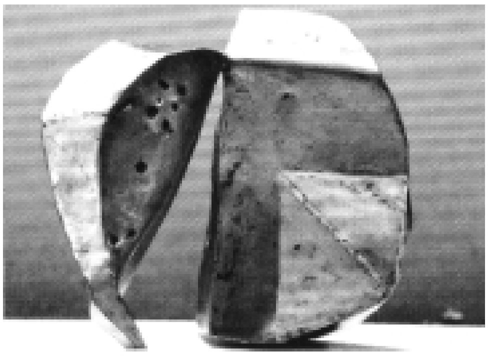
وبكيتُ
لأنّكَ لا تدري
..أنّي ابكي !

١٢- **رؤية**

لا تحزنْ إذْ أفقدُ بَصَرِي
..فدُموعي ستَرَاكْ

١٣- **حريق**

وزفرتُ
فأشْتَعَلَ العَالَمْ !



منحوتة للفنان أحمد البحراني / من مواليد بابل ١٩٦٥م

صور الاعمال الفنية في صفحة: 92 و 95 و 97 و 98 و 100 و101 و١٠٤ و 106 و 108 من كتاب **ميسلون فرج**:

Strokes of Genius: Contemporary Iraqi Art "Saqi Books"



اللوحة للفنان سيروان باران / من مواليد بغداد ١٩٦٨م

حمد محمود الدوخي*

هذهِ صورتها قبل أنّ أعرفها

كان أسمها حلمًا
وكانتْ وردة
بيضاءَ
تهبط من معارج شوقنا
مما اعترانا من تلعثم بوحنا
المشدوه بالأسرار
والشبقِ
كانت تجيء كنايةً
في أبسط الألفاظ..
للألفاظ هجرتها إلى المعنى
وما وجدتهُ من سننِ
التنقل في متونِ الرمل
والورقِ
وليَ التَسَكّعَ في ضفائرها / شوارعها
أفتش عن أصابع من رموا أسماءهم
فوق البساط فربّما
ستزوّج الإيقاعَ أغنيتي
وتزفّها
رئةً إلى غرقي
ليت الفتى شجر يمشي
بلا طرقِ
تنمو على يدهِ
أمثولةُ الورقِ

* طالب ماجستير في كلية الآداب جامعة الموصل.

قراءة في رواية رجاء عالم

(خاتم)

عالي سرحان القرشي *

من معضلة التجنيس إلى آفاق التأويل
قراءة في رواية (خاتم) لرجاء عالم

في نص رجاء عالم، يقع القارئ المقارب في إشكالية، إذا أراد لقراءته أن تجاوز الوصف...ذلك أن فعل المقارب هو فعل استنطاق وتأويل...وفعل الكاتبة ليس سرداً روائياً يقف عند تسلسل حركة الفعل الإنساني في الظاهر بل هو استيطان لذلك الفعل وتأويل له، وتشكيل للفعل السردي في حلقات ذلك التأويل حيث يتشكل السرد منه ويشكله في آن معاً.

ولذلك يظل نص الكتابة في حجاب عن فعل المتأول...حيث إن الكتابة حيدت فعل المتأول بفعل تلك التشكيلات التأويلية في نصها...ولعل ذلك يكون واحدا من الأسباب التي تجعل مقاربات نصها قليلة..إذا وضعنا في الاعتبار ذلك الكم من إنتاجها، وذلك العالم والطريق المختلف في سردها...وعلى الرغم من رهافة هذا الموقف فإني سأعرض كتابتي هذه لطائلة مراودة حصون هذا النص...لكي أفاتح المتابع بمسارات أنشأتها العلاقة التأويلية بيني وبين النص...

وينفرد نص (خاتم) بإشكالية أخرى، اختلفت به عن نصوص رجاء في أعمالها السابقة...ذلك أن هذا النص يحاول أن يوجد لمجاله السردي عالما تتحدد عناصره من شخصيات وأمكنة في مسميات قد تكون بديلة لمسميات مشهودة، مما غيب عن النص المسارات التي كانت تختلقها رواياتها السابقة في المزاوجة بين واقعية الكتابة وبين عالم السرد، وبين التاريخ المدون والتاريخ المسرود، وبين الشخصيات المشهودة والشخصيات الأسطورية...

وقد جعل هذا الأمر الطاقة التخييلية لدى الكتابة تنداح في تحريك ثبات اللحظة لتمعن خلفها مستنطقة ومستنبئة..فكان عالمها التأويلي يسير في عمق الظاهر المسرود، وليس في السير وراء سرد تأويلي مواز للعالم المشهود...

وهذا الأمر لا يجعل فعل المقارب متابعاً للعلاقات الناشئة بين العوالم المختلفة في السرد التي يختلف بها الواقع والخيال، والظاهر والباطن، وفعل الحركة السردية، وفعل الحركة التأويلية...وإنما يجعل فعل المقارب في ذلك التأويل الممتد من ذلك العالم المشهود الذي استطار السرد من وقائعه إلى عوالمه الغريبة..

وثالث هذه الإشكالات أن نص رجاء عالم يتسور داخل مسارب ألفت الكاتبة السير فيها، وتشق عبرها إلى عالم الخفاء...منها:

– التماهي بين الحلم والحقيقة، مما يحجب عن المتابع اضطراد حركة الشخصية، وعدم يقينيته من

---

* ناقد وأكاديمي من المملكة العربية السعودية.

حال وقف عليها في هذه الشخصية..ذلك أن حركة الشخصية تظل في حركة زئبقية بين البعد والقرب وبين الموت والحياة...

وتظل الحياة المسرودة أمامك تتردد بين وقائع ألف طريقها في عالم الحقائق، ووقائع أخر جاءت من عالم الاستبطان وعالم الحلم..فانداحت بالشخصية في ذلك العالم، فإذا بك تتابع الشخصية في وقائع يخلقها التهيؤ، ولحظات الحلم..في حال مسبوكة سرديا مع وقائع الحركة المألوفة فتظل في حال خلط بين العالمين.

- إن الكاتبة تتعمد أن تستنطق شخصياتها، وأن تتقرأ مالم يره الآخرون..فلذلك يظل هذا النص يتدفق ويمنح القارئة ما كفت اللغة المألوفة عن منحه، ليفيض بما خلف ذلك من عوالم الخفاء التي تمعن في تشكيلها وتكويناتها الشخصيات السردية..فتظل تقرأ سريان النغم، وحفيف الحركة، ولهاث النفس، وقشعريرة الدهشة، ووخز الألم تقرأ ذلك في الحركة المتكونة بين الشخصية وعالمها..ولابد لك أن تتابع الشخصية المهنية في قراءة لعالمها وصنائعها تستنبطه تأويلاً لأصول الأشياء وأعماقها، ومآل حركتها..ولذلك تظل المتابعة والقراءة منقادة لتلك الأسرار التي تسجلها الكاتبة، ولتلك المجاهل التي تدخل بقارئها فيها...

- إن الكاتبة تتماهى مع شخصياتها التي كونتها بهذا الشكل، فيظل نصها ممعنا في الالتفاف على شخصياتها، وفي تجسيد الجسور عليها، وتحصين الحصون على ذلك العالم الخفي الذي يتشكل منه عالمها...فيكون خارج عالم الكاتبة (وهو الفضاء القرائي الذي يجذب ذرات تكوينها) مثيلا ومشابها لخارج الشخصيات السردية، فتظل العلاقة بين الكاتبة والقارئ مشحونة بذلك التوتر بين عالم شخصياتها، وفضاء تلك الشخصيات...على نحو ما يتجلى ذلك في تعالي بعض الشخصيات على فهم الآخرين..وسخرية الآخرين منها.

- إن الكاتبة مأخوذة بعقد العلائق بين الأشياء ليس عبر الروابط المألوفة، وإنما عبر عرى يخلقها النص، ومن ذلك عرى اللغة..التي تجعل للحدث جريانًا يتدفق من خلال حركة اللغة، فتجد السيل يسيل بالأحداث، ويسيل بالماء، ويسيل بالتوقعات، ويفيض بما يغمر حركة الناس والأحياء، وتجد المفتاح يتحرك من مفتاح حسي لقفل البيت إلى مفتاح معنوي للأسرار..

وتقود عرى اللغة إلى كل مكون تخفيه اللغة، وإلى كل نبوءة تفتحها اللغة..فمن رجعة الماء الحسية في بركة ماء إلى ارتجاج للماء يقرأ فيه الطالع، وينذر فيه بالاضطراب والحرب..

ولا شك أن هذه العرى تفتح فضاءات وتغلق أخر...وقد يكون ما تفتحه يقود حركة النص إلى فتح مسامات اللغة لترشح النص، وبنيته، وأحداثه بما يفتح حدوده، ويسافر بأبعاده في فضاء الرؤية والتأويل...

ولعل القارئ يدرك -الآن- أن هذه الإشكالات تميس بإغراءاتها لمنازلة النص، حيث أن كل إشكال يجعل للمكاشفة سبيلاً للملمة متناثرات تأويلية، وسبيلاً لمتابعة علائق مفتوحة للتشكيل، لا تنتهي لأنها تظل منفتحة مع تجدد حركة العلاقة بين القارئ والنص.

تنغرس (خاتم) الرواية، و(خاتم) الشخصية البطل في الرواية، في بيوت مكة، وحرمها، وجبالها، نعيمها وحميمها، عقيدتها وعاداتها، استسلامها وعنادها، وتحمل من ذلك التجذر صورًا يحملها فيض التصور، وحكايات يجوس بها التأويل أعماقا دفينة في الإنسان والأشياء، ولذلك جاءت الكتابة فيها استنطاقا للأسرار، وتعميقا للظاهر، وتأليفا بين الإنسان وفضاءات وجوده...

ولذلك حفلت الرواية بالتعمق في كثير من العادات الاجتماعية في مكة مثل: ركب الزيارة، الأعراس، الولائم، الولادات...وباستنطاق الرغبات الدفينة في الحرص على وجود الذكر والتقوى به وسافرت كذلك

في عوالم المسافرين إلى هذا البلد الحرام..ودخلت في عوالم البيوت وطريقة بنائها، ودخلت بيوت الكبراء والأمراء، وبيوت الأشقياء، وتابعت خطوات العبادة في الحرم واستمعت إلى صوت التاريخ والحكاية لأداء العبادة في مسجد مهجور..

كما استقطرت لذائذ الرغبات، واستوقفت الحس الجسدي في مراودة احساسيسه لرشفها..وسافرت مع العقل في تأويلاته وشطحاته..وجاء كل ذلك من خلال حركة الرواية التي سنحاول مقاربتها في المحاور التالية:

- حركة الرواية مع تجنيس خاتم
- حركة الرواية مع تقابل العوالم
- حركة الرواية مع روابط العوالم

أولاً: حركة الرواية مع تجنيس خاتم:

مسألة التذكير والتأنيث من مسائل المحورية التي استبطنتها رجاء عالم في أعمالها، وقد سبق أن أشرت إلى ذلك في مقاربة أعمالها: طريق الحرير، سيدي وحدانه، حبي..وفي هذا النص جعلت هذا المحور أمرًا رئيسا في الرواية، تجري من خلال تقلب الشخصية خاتم بين الجنسين، أحداث الرواية، وأحداث التأويل حيث انتقل الأمر من فكرة ثقافية إلى حركة يجري على تصورها حدث النص، فأصبحت البطولة لتقليب هذه الفكرة، التي أصبحت حركة حية تستجلي التأنيث في غياب التذكير، والتذكير في غياب التأنيث...حيث جعلت الرواية مسألة التجنيس أمرًا من الممكن أن يقولبه الإنسان في الهيئة والتصور، ويتم الخطاب من خلال ذلك التقولب...ذلك أن الرواية تقف بنا على ولادة خاتم...دون تحديد قاطع للذكورة أو الأنوثة..(انشق غشاء الخضرة وبان ما بين ساقي الوليد، بإصبع مرتعد أشارت سكينة لما بان، وجاوبها اصطكاك أسنان الشيخ نصيب كمن لحقته مياه الفجر) الرواية ص ٢٤، ثم تشير الرواية إلى دافع قومي للتشاؤم من ولادة الذكر، والخوف والقلق عليه...تقول الرواية عن سكينة والدة خاتم (ضفيرتا سكينة من خيوط المسك ناصعة البياض من الجذر لنهاية الأطراف، قالوا إن البياض هو حرقتها من خطف الموت لخمسة من أولادها، في كل بطن كانت تحمل بذكر وأنثى، حتى تمم الخمس توائم، وكلما بلغ لها توأم اجتاحت مكة حرب أو وباء وأخذت الذكر وتركت الأنثى، حتى صار الذكور كية عزرائيل في قلب الشيخ نصيب..) الرواية ص ٢٥. ويأتي نص التسمية خاليا من الضبط بالشكل، حيث يأتي هكذا (أشهد ألا إله إلا الله والله أكبر، سميناك خاتم) ثم يمضي السرد مائلاً إلى ذكورة الوليد (كبر الاسم، ثم ترك لزوجته أن تحكم عليه القماط)، ثم تأتي العبارات الدالة على الخيبة من الوليد محمولة على وجهين، إما وجه تمنى الذكر بعد فناء الذكور، أو الخوف من كارثة تحل وتأخذ الذكر (عيون الخيبة حوطت النفساء التي لولا شفقة (شارة) الجارية لما أسعفتها عناية البيت ولا برشفة (مغاط) الشراب الموصوف لشد الظهر وحبك عظام الأنثى المبعثرة بالولادة) الرواية ص ٢٦، ثم يمضي بناء السرد وفق الاتفاق المسكوت عنه، والظاهر في النص، على إظهار خاتم بمظهر التأنيث في المنزل، وبين النساء، إلا في الحالات التي يظهرها فيها نصيب بمظهر الذكور..فيأتي بعد الفقرة السابقة قول الساردة (باستماتة تعلقت الوليدة بذاك الظهر واشتدت، خاتم بشعرها الأحمر القصير مثل جمرة تكوي وتلحم مجاري الولادة بالدار..) الرواية ص ٢٦، ومع ذلك يخاتلنا نص الرواية أحيانا بحقيقة تجنيس خاتم المبهمة فالأم سكينة حين تغسل خاتم يقول عنها النص (..تمرر سكينة يدها على تضاريس ذلك الجسد الشمعي، تتمم على ملامحه المسنونة مثل صعقة بهاء، تسري من لوح الكتف للوح الحوض وتتوقف هناك فلا تهبط، ثم تصعد من راحة الركبة لراحة البطن، ولا تتوغل لقلب الغيمة، تتحاشى المواجهة مع جنس ذلك الكائن من الشمع) الرواية ص٤٢.

ويظل طقس هذا الاغتسال مشيرًا إلى حالة التكتم هذه... (جمر بمصطكا يتخلل مالم تتخله يد الأم،

يحصن العضو المتكتم على هويته...) الرواية ص ٤٢.

... وإذا جئنا إلى خاتمة الرواية، وجدنا تحقق ذلك الخوف الذي عبر عنه السرد حين الولادة، كما أشرنا سابقا، وجدنا الفتنة بين الأمرين، ووجدنا الجند الذين يطوفون على البيوت يستأصلون شأفة الذكورة، يفتشون بيت نصيب، (اليد تتجه لما بين الساقين في محاولة سريعة للتحقيق من الهوية، حين مست اليد خاتم توقف قلب الشيخ نصيب...) الرواية ص ٢٥٣.

وباستئصال خاتم، يقف دار نصيب، كما تقول الرواية...(مثل عملاق مخصي وسط وابل العمائم الحمر) الرواية ص ٢٥٤، ويردد النص الروائي بعد ذلك عبارات دهشة ذلك الخاتم لخاتم من قبيل: دهشة الخديعة، انكشاف ما بين ساقي خاتم، غدر الاكتشاف...وهنا يمازج القارئ أولئك الذين عايشوا خاتم، وعايشوا ذلك التكتم على هويته، على الرغم من سريان الأنوثة في السرد، ويعايش أيضا تلك الدهشة التي أحدثها تحقق التوجس، والخوف من نذر الفتنة، وتعري الجسد حين الموت..أي أن النص استطاع أن يحافظ على إضماره، وأن يسير قارئه وفق السنن الذي ارتضاه لقولبة شخصيته المحورية خاتم...على الرغم من تلك الإشارات التي يبرق بها عن هوية خاتم.

تجعل الرواية ولادة خاتم في حالة لشق النور... وكأن ذلك الشق هو إضاءة الطريق المختلف الذي تجوس به تلك الشخصية عالمها...فالوليد لم يصرخ، بل (بدأ دخول الدنيا بركل العتم حتى شق لنفسه كوة نصاعة في المبيت) الرواية ص ٢٣.

ويداخل ذلك الاختلاف هاجس نهاية التوقعات والتطلعات للمسألة المرغوبة في دار نصيب، والمبحوث عنها بشغف، وهي حالة الذكورة...

(مثل يراعة راقبته سكينة، وعرفت فيه خاتمة الصراع لإحياء الذِكّر، عرفت سكينة تلك الحقيقة في نار سرت وسلمت بطانة حوضها المتهتك بالوجع) ص ٢٣، حيث يلتبس الذكر بالذكر، من خلال ذلك الحرص على تبني الشيخ لـ (سند) ابن عبده (فرج) والحرص على إلحاقه بقرابته عن طريق الرضاعة، حيث تمتد الرحلة إلى المدينة المنورة للرضاع من شقيقته زين.

ومع ولادة (خاتم) يأتي إخلاف المتوقع عن طريق سكينة (زوج نصيب) التي لا ترضع (سند)، حيث تكتفي بإرضاع وليد صلبها (خاتم) الذي يظهره السرد بخطاب التأنيث (ضمت خاتم لصدرها بعنف، أوصدت على ثديها طية الصديرية الناصعة، ترك قطر الحليب ظلاً طويلاً رطبًا على بياض القطن، مثل وحش يذود عن حمى، زاد تشبثه بخاتم، ثم عادت تلغم وليدتها الثدي الآخر النافر بكنزه) ص ٢٨، حيث كان هذا التأبي مثارًا لتأويل الحماية للبنها، لمن أصبح مجسدًا لحالة الذكورة المفقودة المطلوبة، وكأن الذكورة أصبحت مسألة تتكون من التنصيب أو الإعلان، حتى لو فارق ذلك الجسد أو فارق التأنيث المصطلح عليه لـ (خاتم) والمبثوث في خطاب السرد، حيث كان ذلك النكوص عن تعلق سكينة بذكورية (سند) موصولاً بنيتها الحاسمة التي تأولها السرد (لا أمل من آمال سكينة تعلق بذاك الذكر، مثل محارة عتيقة كانت موصدة على نية حاسمة في تخليق استمراريتها من لحمها ودمها) ص ٢٨.

ويدخل بنا السرد إلى أثر تقلب (خاتم) بين التذكير والتأنيث في ذاتها وفي من حولها، فمن إجابة (خاتم) عن التقلب بين الحالين يأتي قولها (أحب النقلة بين الشيء وما بعده، وقبله أو وراءه أو نقيضه، أحب مراقبة النساء، الدخول في مجالسهن وأسرارهن، لكن لا أريد أن أكون سرًا محبوسا هناك، لا أريد أن أخبأ وفي الوقت نفسه لا أريد أن أنكشف..الآن على الأقل لا شيء يزعجني في هذا الوضع) ص ٦٠.

أما (سند) فهو في معضلة من تقلب (خاتم) بين الجنسين حيث يظهر السرد مسار الحوار التالي بينه وبين خاتم. «تأملت في سند ثم سألت (أنت هل يزعجك الأمر؟)، نظر إليها كمن يبحث فيها عن إجابة هتف: «لا أعرف! إنه يحيرني..أحيانا لا أعرف

كيف أشعر نحوك كما أشعر نحو ولد أم نحو بنت..» (أيختلف؟!)».

(بالتأكيد..) ص ٦٠.

ثم بين السرد خضوع (سند) لقوة طاغية من ذلك التقلب بين الحالين، قوة تشعره بالقوة ثم تجرده منها (الآن أشعر أنك خاتم البنت التي تثير في نفسي الرغبة في ألا امنع عنك شيئًا مني، أنت كبنت تشعرني كما أن ليس في الأرض أجمل مني وأقوى وأقدر، وفي نفس الوقت تجرديني من هذه القوة في مواجهتك..بينما بعد قليل وحين نخرج نجمع الحجارة من الجبل أو نركض نحو الحرم أشعر بأنك منافس وأن بوسعي أن أغلق نفسي..) ص ٦١, ٦٠ وهنا نجد أن هذا التكوين لهذه الشخصية السردية المتقلبة بين الجنسين قد مكن من استبطان هذه الشخصية لكلا العالمين، وقد حل إشكالية السارد في الحركة عبر وشائج العالمين، وعبر مفارقاتها..حيث كانت هذه الشخصية قفزا على الحدود المغلقة بين العالمين، وإشعالا لجذوة التواصل بينها في حدود محطات السرد التي وضعها لذلك، في حدود جعل (خاتم) أنثى في دار نصيب، وأنثى تظهر بمظهر الذكر في دار تحفة، وبمظهر غلام في الخروج، وفي الحرم، وفي الحلقات..وكأن ذلك الأمر ما هو إلا اختراق مؤقت للحدود التي يضعها ذلك العالم بين التذكير والتأنيث، ومسايرة لحركة الحياة الاجتماعية حول التذكير والتأنيث..حيث جاء التقلب مبررًا بمبررات اجتماعية..حيث كان عدم الجزم بجنس خاتم سائرًا في نسق الخوف من استئصال الذكورة، والتمظهر بالذكورة سائرا في نسق الشغف بالذكر لهذا الشيخ ولهذه الدار..وقد نجح ذلك الاختراق في أن تتأول تلك الشخصية التقاء العوالم، وأن تكاشف المجتمع بالمخفي والمقصى في حياتهم، حيث حل الغناء في بيت الأكابر، وفي ذريتهم..واستبطنت تلك الشخصية عوالم الشقاء التي لا تعرفها عوالم النعيم، حيث تفتح تلك البوابات (لبنت النعيم، لبنت نصيب المعلقة كقنديل بين تحف الذكور والإناث!) كما يقول لها هلال ص ٧٧.

ولقد جاء حوار هذا الشخصية (الخاتم) مستبطنا تأويل هذه المسألة، ومحتجا على التمظهر والتصنع، حيث جاءت كلمة (تحفة) مشعرة بذلك التجميد الذي آلت إليه حيوية الشخصية.. كما جاء الحوار مجسدا لحالة التراتب الاجتماعي، حيث أخذ (هلال) يواجه (خاتم) بفظائع الأكابر في الأشقياء، وجسد النص من (هلال) محركا لهذه الشخصية في تلك العوالم، حيث أدخلها عوالم الأشقياء، وعايش لحظة النهاية لـ (خاتم) التي أشرنا إليها سابقا على يد جنود الفتنة..

وكانت مقولته عن (خنوثة) خاتم مقولة فريدة له عن هذه الشخصية التي يشتعل بجذوره تواصلها وتعرفها وتنقلها بين عالمي النعمة والشقاء، والتذكير والتأنيث..يقول لها عند وقوفها على احتضار (مهراس):

(سلام؟! ابنة نصيب الخنثي محروسة مبخرة من شياطين هذه الدنيا، هذا إبليسهم الأكبر لم يسلم من شره أحد لا الأطفال ولا الكبار، لا الإناث ولا الذكور..)ص ٨٦

ولا يخفي السرد احتجاج (خاتم) على انصياع الأنوثة للذكورة،ففي ليلة عرس ابنة جيرانهم، قالت الرواية عن (خاتم):

(..كل جسدها تاق لاختراق الصفوف، وحمل تلك القمرية بين ذراعيها، والفرار بها للأسطح..)ص ١٢٤

ويجعلها ذلك ترغب وتنفذ تلك الليلة التعري من ثياب الأنثى (في طريق ألقت بمحرمتها وصدريتها، وتاقت لثوب من بياض الرجال يلمها..أرادت التعري من ثوب الأنثى ذاك ألقت الثوب..) ص١٢٤, ١٢٥، ويبلغ التأفف من الأنوثة والضجر من علاقة الذكورة بها إلى أن تتصور ذلك مذبحا للأنثى (كانت على يقين من أن بنت الجيران قد سيقت الليلة، وتحت أنظار الجميع لمذبح..)ص٢٥ وكان ذلك النفور من التأنيث فيها هو الذي يخترق بهجة المتحدثين عن العرس (انقضى سابع العرس، وحين اجتمع النسوة في خارجة البيت يسترجعن بهجة العرس، قاطعتهن خاتم (لن

أدع رجلا يذبحني على أريكة..)ص١٢٥

وتمضي في ذلك التعالي على التجنيس في الزواج، وفي الصوت، وفي الثوب (مالت البنت الولد للصمت..صارت تفتش عن صوت أو ثوب أعمق من هذا الصوت والجسد القابلين للتحريف بثياب أنثى أو ذكر..) ص١٢٦

بعد هذا نستطيع أن نقول: إن تجنيس خاتم الروائي كان حركة حية لفكرة الأنوثة والذكورة..تحمل نظرة السياق الثقافي، وفي الوقت ذاته تحمل في اختراقات تجنيس خاتم، وفي فعلها، وفي هواجسها النقد الثقافي لذلك الانقسام الاجتماعي، الذي امتد بفعل تيار تلك الحركة إلى نقد الأنساق الاجتماعية، حيث كانت حركة السرد متتبعة لذلك في حركة تجوس الاتجاهات المختلفة... لتستبطن الصلات المجهولة... وتقطع حدود القواطع المزيفة...

ولقد جاء ذلك النقاش في دار (تحفة) عن الذكورة والأنوثة، وعن الإدارة الاجتماعية وسطوتها على الإنسان مجسدا هذه الحركة، وباثا تأويلا حملة عقل (زرياب) أشعرتنا الساردة فيه بتعاليه على فهم من حولها..تقول زرياب (بنت في ثوب ولد، خاتم إنسان ومثلما خطفونا من أهلنا خطفوه من جسده) ص١٤٠. وهنا يأتي التأكيد على حالة التشابه والتماثل بين حالين،حال الخطف من الأهل، وحال الخطف من الجسد..فكأن عدم الاستقرار على حالة التجنيس لخاتم مساويا لحالة الانفصال عن الأهل، وحالة الضياع التي يعيشها هؤلاء البنات في دار (تحفة)..ثم أخذت تؤكد (زرياب) على ذلك الضياع في جسد خاتم الذي يساوي ضياع الأصل، وضياع الحسب والنسب، ويعني انفصال الجسد عن لغته، ذلك أن استقرار الجسد في وضع معين يعنى تحركه بلغة معينة يستقر عليها فهم المجتمع، وتجاوزه لذلك يعني دخوله في نسق الزيف..إلا إذا استطاع أن يمتلك لغة خاصة يتجاوز فيه ذلك الانفصال إلى اللحن الكامل..تقول زرياب (نقلوه لجسد لا هو بالذكر ولا هو بالأنثى) س١٤٠ لكن خاتم- حسب قول (زرياب):(انقلب على الاثنين، لم يعد يعرف كيف يسترسل في وجه ويجمح، وهم ينقلونه في المناسبات التي تريد وجها نقيضا في كل لحظة) ص.١٤٠.

ويرتد عدم التجاوب مع هذا الحوار (حين لم يعلق أحد بقول أو لمحة فهم أو اهتمام) إلى (زرياب) بالحنق حيث تسترسل باحثة عن لحن الكمال، ولغة ذلك الكمال في النفس الإنسانية (كلنا ذكر وأنثى، لكن المشكلة في الوقت..متى يدوزن آلته؟ متى يلعبها لتشطح في لحن الأنثى أو بالعكس، متى تنقلت آلته لتعطي نفسها اللحن الكامل الذي تتحاور نغمة الذكر بنغمة الأنثى في نفس الرنة..) ص١٤١.

وهكذا نجد فكرة التجنيس، والتمرد عليها تأخذ حوارا مختلف الاتجاهات فهو هنا حوار أحال لعبة التحايل على التجنيس إلى قالب مخادع، وأنه يندرج في سياق الفواصل الاجتماعية بين التذكير والتأنيث..وأن النفس الإنسانية حين تجاوز ذلك تمضي في لغة الكمال التي تحوي النوعين..كما يتجلى في لغة العود..الذي يتجسد في إجابة الشيخة (تحفة) للسقا اليمنى، حين سأل (بيأس: حرمة ولا رجال؟) حيث قالت الشيخة (مالك علينا سؤال، نحن لا لنا في الطاس ولا في الرأس، هو طالب عود ونحن طالبين طرب، لا عاشق ولا هيمان، وافقناه ووافق هوانا، كيف نجازيه؟ بالفضول!)

ويقف بنا السرد على استبطان الذات لهذه السياحة بين الجنسين،حيث تستبطن خاتم ذلك في لحظة انقطاع إلى ذاتها، وإلى الصمت في لحظة من اللحظات السرد التأملي الطويل الذي تأتي به الساردة أولا استبطانا لحالة خاتم خبرا عنها حين تقول (هنا إمام، على حنية جسد المحراب الغارقة في الغيب كان إمام لا تعرف ما يقول) ص.٢٣٢.نحن هنا أمام لحظة استغراق في الصمت، ولحظة استماع لما يقوله هذا الصمت الذي جسد التأمل في مرثياته في المحراب المهجور، وفي سمعه لحفيف الريح، وفي غوصه في عمق التاريخ..جسد حيوات تتكلم، وتوجه وتستبطن (كان

يخطب في صمت).. وفي لحظة الاستماع للصمت وتجهير الصامت، يأتي استبطان (خاتم) لجنسها الصامت كذلك، حيث تقول الساردة (غرقت خاتم في تلك الخطبة، وجاء جسدها يتكشف لها لأول مرة، تأملت في أعضائه إلى معقل تلك الرابطة من جياد..) ص٢٣٢، وتأتي إلى هذا الانكشاف لتحار فيه (تحيرت أين تقوده، بوسعها الخروج من ذاك المحراب مباشرة للمسعى وسط الحوانيت تقف وتخثن هذه الصورة التي ظلت تذبذب بها من ذكر لأنثى، بوسعها الوقوف جرداء لتنتصب من جديد في جنس وحيد..) ص٢٣٣، ٢٣٢. لكن ذلك الهجس بالتحديد لا يلبث أن يتراجع (لكن هذا الخوف من قفل الأبواب يردها، ماذا لو انغلق الباب أمامها، وتلك العوالم المخفية التي لا تنفتح إلا لجنس دون الآخر..) ص٢٣٣.

ولا يلبث السرد أن يحيل تلك الحيرة التي يحكيها عنه إلى خطاب لها مباشر، تخاطب به ذلك العالم الصامت الذي تلتصق به في المسجد المهجور، وتستحضر فيه محاور تفضي إليه بذبذبات حواسها وأسرارها، فتقول وتبث من إضمار في الذات يستبطن ذلك الوجود الذي بدأ يتجسد لها، في تلك اللحظة المكاشفة لعالم الصمت، ولعالم السر (بسطت كامل حواسها لتلك الحلمة في جسد المحراب، أضمرت: (حين يكون جسدك من صخر لا يعود يحفل بالأقفال والقوالب، قل لي كيف تختار صوتك كل صلاة؟ أي نبرة هي للريح: نبرة ذكر أم أنثى؟ هي أيضا لا تحفل ما تكون؟ أنا أيضا لا أريد أن أحفل..) وكان ذلك استحياء من عالم الحجر الصامت الذي يستنطقه السرد، على نحو يجاوز حالات التجنيس..لتبقى في صمت عن التجنيس..لكن استحياءها يستحضر قلقا يراوده من ذلك التحديد فتقول(لكن هناك مفترق طرق يتقدم صوتي، أنت جعلتني الآن أراه قادما، يريد أن يشق جسدي أو يحملني على جناح، أنا لا أريد أن أطير، أريد أن أغني، لو تبتعد المفارق عن طريقي..) ص٢٣٣، ٢٣٤.

إن السرد هنا يقف بنا على مواجهة التجنيس، يقف بنا على تمني خاتم أن يبتعد ذلك التوقيت، لئلا تحرم من عالم العود..فكانت في غمرة حوارها في ذلك العالم الصامت تقول (قل لها: تتركز في عقدة الطرق) ص٢٣٤.

وبعد أن أيقظ السرد هذه اللحظة الحوارية التأملية الاستبطانية من (خاتم) لجنسه في حوارها مع لحظة الصمت..عاد السرد ليعلق على هذه اللحظة، ويطرد له عالمه..ليقول (..لم تعرف خاتم من أين تطلع تلك الحيرة، خوف تفجر فيها بغتة ومن لا مكان، لم تعاينه من قبل، لكنه اكتمل وبياغتها هنا في صلاة الصمت هذه) ص٢٣٤ وهكذا كان تجنيس خاتم حركة لحوار السرد بين الذكورة والأنوثة..قلبه على حالات التلقي الاجتماعي له من إعزاز للذكورة وخوف عليها..ومن انفتاح وحركة لها، ومن ارتهان للأنوثة في عوالم محددة، وقلبه على حالات الاستبطان للتجنيس، من خلال قراءة الآخرين لهذه الحركة المتقلبة. تلك القراءة التي نما فيها هاجس بمجاوزة ذلك التحديد في اللغة التي تعلو على ذلك في لغة العود، وما عضد ذلك من استبطان ذاتي لحالة التقلب هذه يحمل هاجس الارتياح لعالم الصمت عن التحديد، ويعضد اللغة التي تجاوزه في لغة الكمال في الصلاة والريح..

حركة تقابل العوالم

لقد استثمر هذا النص تقابل العوالم، وجعل ذلك حركة حية يتجسد من تقابلها تلقي واستثمار صراع شخوصها، ورؤاها لتلك العلاقات التي تنبت على تلك الحدود والفواصل القائمة في حدي الاختلاف ووجهي التقابل..

ولد جسد النص حركة التقابل بين الذكورة والأنوثة ممثلة في تقلب (خاتم) بين الجنسين –على النحو الذي تمت الإشارة إليه سابقا وظاهرة في علاقات أخر، سنأخذ نموذجا لها من علاقات الشقاء والنعيم، التي جاس بها السرد حركة الحياة في مكة.. حيث أظهر النص بيوت مكة الكبيرة وفي مقدمتها بيت

نصيب الذي يحتضن (خاتم) وما ترفل فيه هذه البيوت من شارات العز، وإمارات الوجاهة في الوقت الذي أظهر على حواف هذه البيوت، وفي أقبيتها ما لابد من وجوده من العبيد، وإسطبلات البهائم حيث يلتصق أولئك وتلك بسمت العز الذي ترتديه هذه البيوت، فبعد أن يظهر النص علو بيت نصيب على جبل هندي يقول (كل من ولد أو انضم لذاك البيت تعايش حتى ألف العلو في المقام)ص٦، ويقول: (إلا أن ركائب الدار وعبيدها ظلت ترفل في العز، ولم يخامرها حس الإفلات) ص٧.

ويتحرك السرد بـ(خاتم) مع (هلال) من مقام النعيم هذا إلى مقام الشقاء في الضفة الأخرى لجبل هندي الذي قسمه السرد ضفتين بين ذينك المقامين، يتحرك السرد بهما ليمر هلال بخاتم على أولئك الذين تنعدم في مأواهم لغة الطوابق، والأفنية، والبرك، والأقبية لتحل محلها لغة الجريد، والردف، والجحور..

(..كان يمر بها على أجراف وأزقة يتوزعها بشر متربون، يأوون لكن ما يمكن أن يؤوى، يقيمون حياتهم بين الردف، وتحت جدار الجريد، وجذور النخل، وطواويل الخبز الخشبية ينامون ويستيقظون في تلك الجحور التي تزدحم بقادمين جدد لا ينقطع سيلهم لدنيا الحميم) ص٧٧.

ولم يورد النص هذه المقابلة ساكنة ومستقرة في حدود مواقعها ومراتبها، بل وجد حيوية السرد في ذلك التوتر الذي تعايشه حركة عالمه، حين يتقصى عالم الشقاء، وفعل عالم النعيم في استنزافه وتسخيره..فالنص عبر (هلال) يوقف (خاتم) على حياة تتقابل في عالم الشقاء بين الدعة والسكون لدى الأباء، والبحث عن لقمة العيش لدى الأبناء، ليقدم لنا حركة الشحاذة في سلسلة متصلة من عادات تحكم نظام هذه الحرفة حيث تستقبل (خاتم) هذا القول عنهم (هذه بوابة التنابلة، هؤلاء السلاطين، وجدوا أنفسهم مزروعين هنا، وهكذا سيجدهم عزرائيل، يقطفهم من نفس البقعة، مهنتهم ليلية، يصلون العشاء يبدأون السعي للإنجاب، يرسلون أولادهم لجمع الصدقات من التكايا والحرم، حتى إذا بلغ الولد زوجوه لينجب الشحاذين، فما أن يبلغ الابن الخامسة حتى يتقاعد الأب ويدخل في سلك التنابلة..)ص٧٨

لكن هؤلاء التنابلة يقابلهم آخرون، يحكي السرد خبرهم بقوله: (لحقتها عيون جائعة، عيون لم تعرف النوم من أيام منهكة تغزل، وتواجه نيران الأفران، وتقص الحجارة لإعلاء، وتقوم بالأعمال التي قد ترفع لها من فتات المدينة القاحلة..)ص ٧٨

وأمام نظرات هذه العيون، وتأمل (خاتم) ينقلب السرد إلى حال حوار بينها وبين هلال، الذي يقرأ سر الشقاء، ويكشف المسكوت عنه في تلك العلاقة التي يستنبطها بين عرق الشقي وجهده، وبين نعمة السيد وتسلطه، ليقول لها في حال تشف وفخر (هذا مكاني وأبي طاس (يقصد بالإشارة مكان تلك العيون العاملة) لا في تكية أبيك، لكن جبن المعلم طاس جعله يقبل فتات أبيك على العرق في سبيل اللقمة..)ص٧٨ ليشحن الحوار بالتوتر حيث يقول السرد:

(تملك خاتم ضيق، هتفت بغيظ:

وما شأني أنا بهذا الكلام قله لأبيك..) ص ٧٨، ٧٩ قاطعها بحقد..) ويأتي كلامه فائضا بالغيظ من ذلك الواقع الذي (اصطخر) الأشقياء، موجها الكلام إليها ليجعل إياها نموذجا لذلك..فقال:

(وأقوله لأبيك أيضا..أتعرفين كيف ينبت داركم والتي تصطاد المتعلمين لدهاليزها، تحييهم ببقايا موائدها، وتميتهم بإحسانها؟ من بيع اللحم الحي، بيع أبناء هذه الضفة من الجبل التي يسمونها الحميم، كون أبيك أقلع عن الحرفة الآن فهذا لا يطهركم وينبت لكم أجنحة ملائكة، بيتكم دوما كانت تغرف الأجساد والأرواح من هذا الصوب من الجبل وتبيع لذلك الصوب، وتعلو وتتطاول فيها يربى أبناء هذا الجحيم ليصبحوا صالحين للبيع بذاك الصوب..)ص٧٩ ويدفع هذا الكلام خاتم إلى استدناء ذاكرتها، واستحضار قراءتها، ليقول السرد (شعرت خاتم تماما بما قاله هلال: لكأن ضفة هذا الجبل تشيخ، تصب

طفولتها وشبابها في الضفة الأخرى حيث تقوم دور الأعيان ودارهم) ص٨١ ويظل السرد يجوس حالة التقابل هذه التي يتحرك بها بين حالات الأحياء والنفس وتقلبات الزمن فما بين حالات الشدة والرخاء يرسم لنا السرد كيفية التصرف التي تظهر لمجتمع مكة قدرة تنظيمية وتخطيطية لأحول معاشهم، حيث يأتي ذلك مجسدا في براعة بنات (تحفة) (للامريام وهاجر موهبتان في اختراع وجبات من أبسط الزاد، في فيض وشح لا يعجز المطبخ عن إطعام الشيخة وبناتها، في صباحات الرخاء تشيع الحلاوة التركي من دقيق وسكر، وعريكة الدخن، بالتمر، والكسكس، والحلاوة الشعيرية، بينما في الشح تتسيد فئة الخبز الناشف بالخضار المجففة)ص١٥٧,١٥٨. (في صباحات الرخاء تجد للامريام وهاجر منهكتين أمام بسطات الخضار، يقلبانها في الظل وتعالجانها بالسحق والطحن وتتكاثر على الرف قماقم مكتنزة بربيع وصيف لتصمد لأيام العوز)ص١٥٨.

ويظل النص يقلب هذه التقلبات وإمتداداتها في أحوال الشخصيات بين أصل الموطن وبين المستقر، بين عالم الأهل وعالم المال، ومنها التقابل بين علوم الظاهر لدى الشيخ مستور وبين العلم التأملي لعالم الحجارة لدى سند، مما جعل خاتم تقول للشيخ عن تباهيه بعلم التواريخ والجغرافيا والمدن (لكن يا مولانا، للمدن تراب وحجر كيف تستنطق الذهب وتخرس الأرض. أنت لا تسافر على محفة وذلك لكي تحفر معالم الطرق قدميك، فكيف تدخل المدن حابسا نفسك في قمقم حتى يدخلونك لمجلس كبير من الأكابر فتطلع؟)ص٢١٢,٢١١.

وينقلنا ذلك التقابل إلى تأمل عالم الحجارة لدى سند (فشلت لغة الكتب في تطويعه أو حتى مسالمته لكن لغة الحجارة قربته أخذته لخزائنها السرية بسطت له وقلدت، لغة الحجارة صارت لغته بكل مغالقها، بريقها وخفوتها، صفاؤها وشوائبها تمنحه ولا يكتفي، كلما انفتحت له مرتبة اندفع للغوص في المرحلة التي تليها،..)ص٢١٣.

حركة الرواية مع روابط العوالم:

قام بناء هذا النص على استبطان الحركة بين علائق هذا العالم الذي يجري فيه ويعيش نهر النص، ويسري في ضفافه..ولقد قرأ النص كذلك حركة استبطان الشخصيات لحركة غير منظورة تلحم بين العوالم، ورفد ذلك بالساحة عبر هذا الاستبطان، وفتح مساحات التأمل..ويظل الماء جريانا وتدفقا ونغما..يظل سريانا لذلك التوحد المقروء في جسد العالم، يبدأ ذلك اللقاء بين هلال وخاتم (صراخ جسدين في موسيقى كونية، ودائرة من رجفة الطير والوحش، والهوام تتسع، تتسع أنفاس المختبئة للمطر، المختبئة للحياة للشمس، المحمولة بالسيل، أنشوطة تتسع في تلك الصرخة المتوحدة) الرواية ص٣١ ليئول ذلك إلى انفتاح عالم آخر للقائهما، وإلى امتلاكها مفتاح هذا العالم (اتفقا فيما بينهما أن هناك أغنية مختبئة في كل شيء، وأن لكل أغنية بابا، وللباب مفتاح ينتظر بقلب خاتم، لذا لم يعد بوسع خاتم التأخر على هلال بالمفتاح..)ص٣٢ وكان هذا السريان فاتحة لقراءة الأحوال والألوان، فهلال يفسر لونه بذلك الالتقاء مع شمس الأغنية، وأن شمسها هي التي أصابته بسمرته الشفافة مثل زمردة..)ص٣٣ مما دفع خاتم أن تفعل مثله (وكانت خاتم تلصق وجنتها ثم الأخرى للأرض أكثر، تغوص قساوة الجبل في طراوة وجهها، بأمل أن تميل تلك الشمس بشرتها للسمرة..)ص٣٣

فيقول لها هلال:

(لا يمكن أن تعطيك الشمس زبرجدة أنت أيضا، أعطتك الشمس ياقوته..)ص٣٣ وكان هذا الفيض التأملي يصيخ حتى يستمع إلى غناء الصمت (هناك صمت يغني وراء الصخب في جوف الحيوان)ص٣٣.

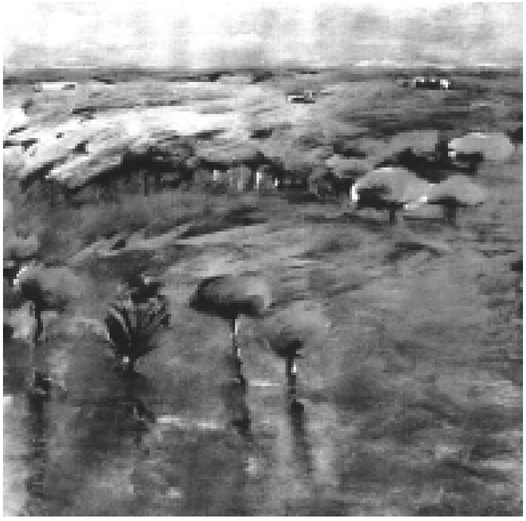
وما ذلك إلا لأن السرد جعل هلال وخاتم يعايشان هذا الفيض، وينبت بينهما علاقة تفهم لهذا الذي يربط الموجودات، لذلك عندما حظر عليها هبوط الدهليز، قال السرد (قام صد بحجم جبل فيقعقعان

بقلب الأغنية، تلك التي اتفق هلال وخاتم أنها تختبئ لهما في الموجودات) ص٣٨,٣٩ ويظل هذا السريان الذي تكشفه عين السارد أمام مسار الشخصيات حركة حية، مما يجعل مرئيات الشخصية في لحمة عن التناثر، حيث تأتي متناغمة مع تناغم ذلك الاستبطان الذي يمنح الأشياء حيوية التلاقي، فخاتم التي تنقلب في الجبل، تبحث عن تجويفات تصلح للنقر، يرصد السرد تلاقي مرئياتها، حين يقول (تتجول أسفل قلعة الأتراك، هناك بقايا مدهشة لا تعرف أصلها قادمة بذاكرة أمكنة بعيدة، ذاكرة جوالة تعطي للنقر دنيا، تمنحه من دهشتها تطوف خاتم، تنحني على كل حجر، ترصد خاتم بين حين والآخر لمعة الشمس على عمامة سوداء، أو على بندقة، تلمح طلقة عين بحجم كوة البرج، عين تطلق نيرانها من كل الكوات دفعة واحدة..)ص٥٠

ويمتد هذا اللقاء بين العوالم، ليشمل عوالم الدنيا والآخرة..كما هو الحال عند الباعة، وهم يطلبون الله حال عملهم لكسب رزقهم (يا فتاح يا عليم، يا رزاق يا كريم..ويدخل الباعة طقس الاستفتاح، هذا الطقس يأسر الصبيين، هناك تداخل في طقسين يأسر خاتم، السلاسة التي تجمع بيع الدنيا لبيع الآخرة يستحوذ على خاتم، تلتقط موسيقى الأجساد في نبشها عن نبع سماوي مقدس، ونبع سفلي حميم، كل جسد يطوي خيالات النبعين، ويمضي ينتقل بين أرض وسماء)ص٩١ وكان لهذه الحركة جريانها داخل الشخصيات، وفي وعيهم، إذ صبغت حركتهم وفيضهم التأملي بهذا الاستبطان لما يختفي في عوالم مرئيات، إذ هيأ السرد شخصياته لتلقي هذا الفيض الباطن، حيث يقول لسند، وهو يرقب عمليات الجلي (نظرك في قلب الحجر كنظرة في طالعك، مالم تتأصل في أعماقك ذات المائية، وقوة الشعاع، وصفاء الصفة والخصال، فلا سبيل لقراءة الحجر الكريم، بعد هذا يبقى أن تتعلم كيف تحمل الجوهرة على أن تعطيك من خباياها، أن تنظر فيك، مالم تتكرس للحجر الكريم دفعته للانطواء، للانتحار..)ص٩٠.

ويبلغ هذا اللقاء بين الذات والمرئي، بين الصوت وما حوله أن يحكي لنا السرد عن علاقة مزاج ضفتي جبل هندي في صياغة اللحن (..أدرك أن للجبل في هذه الضفة المنفية مزاجا ناريا يتحكم في المدرج، وغالبا ما يميل إيقاع مقطوعاته للحدة كلما بلغ ضفة الأبالسة، يميل للتقشف، ويتحشرج بجوع لما لا يجئ ولأحلام لا تملك أن تتحقق..بينما ضفة دراهم إيقاعاتها غالبا ما تميل للترهل، للإعادة حتى يكسرها إيقاع عرس أو موت..)ص٢١٩ وقد أدت المتابعة السردية لهذه الروابط إلى تأويل يكشف عن السارد، ثم يلقيه على لسان الشخصية، ثم يقرأ تأويله مرة أخرى، أي أننا نعايش حركة دائرية لهذا الفيض التأملي الذي تزرع فيه الشخصية ما بين السرد، وما بين حديث الشخصية، ثم تأمل السارد لذلك الفيض..وما ذلك إلا سير في حركة النص، ونمو بالقراءة التأويلية وعيا وحكاية ثم قراءة وتأويلا..ففي لحظة لقراءة سفر ياقوت لما في نفس خاتم من استكشاف لعالم الحجر يقول سفر مخاطبا إياها وسند (..محبوس أنا خيال تلك المرآة/المملكة، ولا عرش لعطب في مسامي، السلطان للدورة/للذاكرة الكلية، وحدها مملكة الحجر لا تؤدي جزيتها للعطب، وإنما لتلك الذاكرة التي تكنز ولا تفنى..)ص٩٦

ثم تأتي قراءة الساردة لوقع ذلك الكلام على خاتم وسند لينقلنا إلى جو الرهبة الذي أحاط بالمكان من ذلك الكلام..وليجعل القارئ في حركة الانتقال إلى أفق ذلك الفيض التأملي، حين يشهد الشخصية وهي تنتقل إلى حركة وذاكرة ووجود جديد، لتقول (لم تلتقط خاتم المعنى بقدر ما انشغلت بتلقط ذلك الإيقاع القدري الأبدي المصيري بصوت، لم تأخذها الكلمات بمعانيها وإنما بوقعها، إيقاع اعتراف وكشف، إيقاع روح تلفظ أنفاسها للدخول في موسيقى كونية يتشاركها ذلك القبو والمسعى فوقه والحجارة التي.. لم تتعرف وجها غير وجهها الأزلي/ مرآتها/ مملكتها التي يحاول سفر ياقوت الإفصاح المعتم عنها)ص٩٦. ■



فصل العطر

فريـــد رمضـــان *

١- مطلع الأسوار

تنسى الجهات، التي تختبر الدم، وهو يطلع مثل الطّل في ليل النشيد، تنسى زهرة الثلج وهي تغادر مرفأ القلب قبل أن تهتف لما يصنعه الموت في جسد يختبر دقائقه الأخيرة، قبل أن تخطف اللقاء الأخير معه. تجالسه مثل مديح الملوك، وتنفي روحك لتصنع من هذا الورد عطراً أخيراً. تنسى الجهات وتذهب دون حراس، وندماء، دون هتافات أخوية تتوالد مع الاختلافات اليومية.

بين أخٍ وأخته.
بين أخٍ وأخيه.
بين دمٍ وصاحبه.

كنا نريد أن نراك حيًا مثل من مات منا قبل الموت. ومثل من عاش منا قبل الهزيع. كنا نريد أن نراك، أن ننسى علاقاتنا الصغيرة بك وأنت تدلف إلى الحوارات التي عبرناها قبل جسر الحب، وبعد ليل النجمة التي غادرت ليلة الذبح. كنا نريد أن نقرأ ما نسيناه من تفاصيل علاقاتنا، بين الخبز والصباح، بين السمك وحنين الجيران وهم يتسامرون حول نجمة الدار ليلة مجيئك ضارعًا بالنسيانات.

لا امرأة تضمك بزعترها، لا أم تهديك نهديها، لا شريك يحتمل الطريق وأنت تغادر كي لا ترانا في أحزان الصبّار، وفي سعف النخيل الذي جزه أبي في ليلة القدر، دون مراعاة لمنزلة الليلة الكريمة.

* كاتب من البحرين.

● اللوحة للفنان **علي العباني** / ليبيا.

كان يقول: هذا سعفٌ.

وكنا نقول: في شهر رمضان يا أبتاه !

فيقول: لا يضير الصوم سفك الدماء. خذوا أحزان يعقوب، ولا تلتفتوا للطريق. هذا أخوكم، أصغر الورد، أكثر العطر، خذوه إلى الملك الأثير كي يكمل قصيدته عن العائلة. كي يغلق باب منفانا، وينسحب بأرواحنا التي لملمها طوال هذه السنين. جدار زاخر بكل ما يمليه الزمن علينا. في مساكن العجزة وهم يأخذون السيرة من طعم التمور ورواة الأرز. من الأثقال الطاعنة وماضي الرياح الشمالية وهي تتكسر مثل الرمان على أكتاف من رآنا بين أجنحة الأحزان وأسوار البيت.

٢- مطلع الشبابيك

نأتي لزيارتك كي لا ننسى، فتختبر ساعاتنا عبر أسئلتك التي لا تكف عنها:

- كيف أمي ؟
- ما زالت لا تعرفك.
- ولكنني هنا في زمن ينفطر بكل أطيافها.
- ما زالت لا تعرفك.
- لعلني تغيرت كثيراً
- ربما لأنها شاخت.
- ربما عصفت بها الأحزان.

وتنسحب، تتركنا في هدنة القبر نوزع عطر المشموم على الموتى، حين نعيد درس زياراتنا الأسبوعية. كان واضحاً أن العابرين يلتقون كثيراً على مشارف من مات قبل هدنة الحياة أو بعدها. تساقط من شجرة العائلة منسحباً نحو شجرة المنفى. دون أن يستأذن الريح وهي تصفق جدران البيت برسائلها التي تهاوينا وتتعبنا ونحن نقرأها، رسائل مصابة بالنسيان، تحتفي بتهديداتها اليومية في اختطاف من تبقى منا.

- لمن جئت هذه المرة ؟
- لأجلكم.
- لقد أتعبنا الحزن؟
- ما زالت ثمة مصائب تنتظر من تبقى منكم.
- بعد كل هذا !
- ومازال في الأفق الكثير.
- خذ الجهة الأخرى.
- ليس ثمة غيركم يستحق كل بهاء هذا الموت المعطر.

ربما تنسى الجهات،

أبناء وأباء وأحفاد في سريرة البيت، حيث الأصوات والنعال، وسجادة الصلاة، وعقال أبي، وما تبقى منه كغواص أختبر موانئ الإشارات الغامضة.

ربما تقرأ أمي سورة ياسين. ربما معتزلة فضاء العائلة تنصت لفريد الأطرش وهو يغني، فلا تسمع سوى بكائها. تتقدم أنت بروحك، أو ما تبقى منها لتسخر من هذه العاطفة الجياشة، ربما لأنك لم تدرك جحيمها الخاص، ربما لأنك تنسى الجهات، ربما لأن شبابيك البيت لم تعد تستر أرواحنا وهي تهب في ليالي الصيف، حين نغزل سيرة الحب بكثير من عصير الليمون.

ربما ننسى الجهات ليباغتنا بشكل مناسب، يمتحننا كلما نسينا الدرس، يموج بنا ساعة الحسرة وفيض الحديد في صليل النار، قبل أن ينفذ الحديد وتخمد النار.

٣- مطلع الصناديق الخشبية

هل رأيت من يتذكر الموتى ؟

هل رأيت أحلامنا بين أحلامهم. سنوات الفراق لا تكفي لكي نعذر للموت أخطاءه التي يكابر فيها. ولا تكفي لكي ندعوه يرافقنا في سفر من لا ينسون، ولا يكبرون، ولا يختبرون الحب، ومشاهدة الأفلام السينمائية.

تنحل المسامير ونحن نعالج قلعها من خشب كان أبي يمعن في تنجيره ليرقع به صناديق الخشب الكثيرة التي يملؤها بكل ما يصادفه في مسيرته اليومية إلى

عمله الأخير، حين كان يسقي حدائق الشوارع بماء حياته ولا يكف عن التقاط بقايا أفراح الآخرين ويكدسها في هذه الصناديق.

ربما لم تنفتح على أفراح كبيرة بعد كل هذا الوقت، ربما تصدأ المسامير، فلا نقدر على إمساك هذه الأفراح التي ستظل عالقة هناك في ظلمة الخشب وهو يعتصرها كي تظل هادئة تحلم بانحلال المسامير بعد ذهابنا جميعًا.

لا عمرك يكفي كل هذه اللقاءات القصية التي تعبر نهر العائلة وهي تبدل راياتها، ولا يكفي ما سبقنا من الأحاديث البعيدة على قمم التهارم. كلما سبقنا أخٌ أو أختٌ، ليؤثثا قبور القادمين من السلالة الأخيرة لقصيدة البيت، بين الحرائق وزهرة الياسمين، تحسسنا أرواحنا إن كانت قابعة في سلة الرطب، وفناجين القهوة الصباحية، التي نرتشفها بمتعة من غافل الموت واكتشف نهارًا جديدًا. لا عمرك يكفي ولا تكفي حكايات من لا أسماء لهم وهم يتوغلون في أمواج البحر كي يقتنصوا حكايات الصيادين وهي ترتحل مع أشرعة مراكبهم. حكايات لا تنتصر على النسيان والفقد وصوت أبواق الموت، وذكرى الشواهد وهي متراصة ببعضها لتستأنس الوقت المتبقي لكل هذا الليل الذي ينثر عطره الأخير على من مات قبل الموت وبعده.

– هل قلت لي شيئًا أخيرًا يا أخي ؟

– قد مت قبل موتك.

– إذًا من هناك مع العائلة ؟

– ربما أخ آخر لم تحسبه السنين.

– هل يستطيع أن يؤنس أمي في وحشتها ؟

– ربما يستطيع، ربما يعجز.

– لكنها تعبت !

– وماذا أفعل لها. اسأل ربك؟

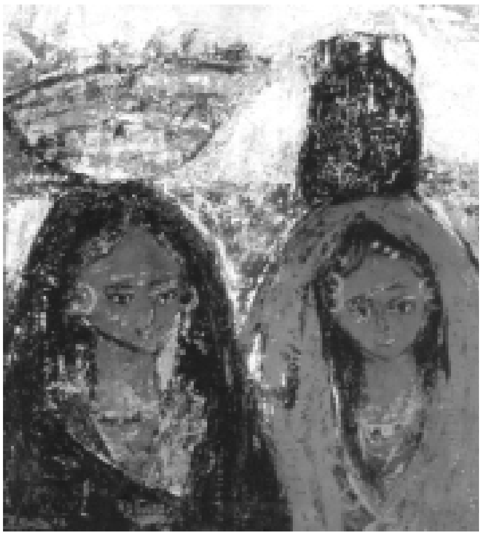
– هل يسمع صوتي؟

– إن شاء ذلك.

– إلى أين أنت ذاهب ؟

– إلى حيث أجد روحي.■

فصل العطر: مقطع من نص بعنوان «عطر أخير للعائلة».



نزهة ليلية

نيـروز مـالــك *

«هل تعلم أنك إذا جعلت القول الفصل للمقصلة فلا يـكـون ذلك إلا لأن قـطـع الـرقـاب أسـهـل شـيء، ولا شـيء أصعب من أن يكون للمرء أفكار..»

دوستويفسكي - الشياطين

عندما استيقظ كان ممدّداً في حفرة أشبه بقبر، تطل عليه وجوه وأيدٍ.. وجوه تقاطيعها محشوة بالخبث وابتسامات شامتة. أما الأيدي فعارية ترميه بزهورٍ غريبة لم ير مثلها من قبل.. نفض رأسه بقوة، عندما رأى، أن الوجوه المطلة فوقه، وجوه أصدقائه وأقرب أقربائه..

كان الليل في الخارج تامًا، ليل كثيف غليظ، يحيط به، وتدفعه طياته إلى الأسفل، وتشدّه إلى القاع.. ومن حوله أصوات حادة تعلو، وصرخات مكبوتة، كأنها تأتيه من بعيد، بينما هي تنبعث من قربه، لا يفصله عن أصحابها سوى جدار رقيق، وأبواب غارقة بالعتمة، بلونها الأسود وحديدها البارد.

ذاك الصوت لم ينسه أبدًا، عندما أغلقوا وراءه الباب.. حديد وطقّة المفتاح، واندفاع الرتاج الغليظ في فتحة الباب...

---

* كاتبة من سوريا.

● اللوحة للفنانة **تحية حليم** / مصر.

للحظةٍ لا غير، شعر بأن الهواء قد أنقطع عن رئتيه، لم يعد يملك رئتين، تجمدتا ولم تعد تعملان. وضع يده على عنقه ليرفع القيد الذي أطبق عليه، يريد أن يخنقه، بينما ظلال شبحية تمرُّ به ضاحكة، شامتة وأخرى لا مبالية..

في تلك اللحظة التي دفعوه إلى ما يشبه القبر شعر أنه يعبر ممرًا طويلاً أسودَ، كأنه نفق لم يعرف النور أبدًا.. هكذا بدت له الأحوال مع قبوعه الطويل فيما يشبه القبر، وغرقه الدائم في الأفكار السوداء، اليائسة..

عاد الصوت يخترق عظام جمجمته كسيخ النار، لا تخف، لا نريد منك شيئًا!

بدأ يستغرب عندما سأل نفسه: إذا كانوا لا يريدون مني شيئًا فلماذا دفعوا بي إلى هذا القبر، بعد رحلة طويلة في قلب الظلام والأنفاق، وهم يغلقون ورائي بابًا وراء باب من الحديد.؟!

عندما استيقظ، لم يتذكر سؤاله هذا، لأنه رأى، في غبشة الصبح عربة.. نعم عربة، كانت في انتظاره. في البداية لم يميّز العربة، إنما ميّزَ أشياء أخرى.. مثلاً، زملاءه المصفدين بالقيود الحديدية، سمع صوت بعضهم، دون أن يراهم، لأنهم جميعًا كانوا في قلب الليل، أحس بشعور كل واحد منهم، لأنه كان صاحب الشعور نفسه.. إنهم يمضون إلى الموت، إلى ذاك اللحد، الذي رآه في المنام قبل أن يوقظوه. قالوا له: تفضل لقد حانت ساعة تنفيذ حكم الإعدام.. هذا ما أخبروه به بعد الاستيقاظ.

التزم الصمت. لم يسألهم، لأنه يعرف، يُخمن. نعم يُخمّن.. فالتفت حوله. كان الليل حالكًا في قلب العربة المغلقة، أحس بحرارة أنفاس زملائه. ودَّ لو يسألهم، أن يفصحوا عن أسمائهم، ليعرف من سيُعدم الليلة معه.. ولكنه لم يفعل. كان يشعر باليأس.. وخاصة، عندما تحرّكت بهم العربة، تسير في الشوارع، إلى خارج المدينة.. عرف بإحساسه، وهو يسمع قرقعة العجلات على الحجارة السوداء، التي رصفت الشارع، على أنه من أقدم شوارع المدينة، تلك الشوارع التي لم تعرف الإسفلت بعد.. ليس هذا مهمًا الآن..

إلى أين يذهبون بهم؟! أراد أن يسأل ولكنه لم يفعل. ابتسم ببرود وأشار بيده المصفدة بالحديد بغير مبالاة، ليذهبوا بهم إلى المكان الذي يريدون.. لأنهم في النهاية سيكونون في ساحة الإعدام!

توقف عند كلمة «ساحة الإعدام» كيف ستكون؟ لا شك بأنهم سيعدمونهم، وليل حالك يخيم على المكان. حولهم ترتفع أسوار سوداء، تنيرها مصابيح شاحبة لا تفي بالغرض. إلا غرض وحيد وهو توجيه فوهات البنادق، من قبل فصيل الإعدام إلى صدورهم..

التفت إلى يمينه. أراد أن يتحدث مع رفيقه. أراد أن يعرف من يكون، هل هو أحد اللذين يعرفهم، أم أحد الغرباء.. الذين لم يلتق بهم فيما سبق.. لم يفعل، كان محبطًا، والليل يتقدّم منه، على صوت طرطقات عجلات العربة.. وهو يتوقع أن تتم عملية الإعدام في ساحة مغلقة، وضيقة لاتكاد تتسع لثلاثة أو أربعة يصفونهم إلى الحائط.. وفجأة ينهمر الرصاص عليهم وينتهي كل شيء.. كلا. هذه العربة، وهذه القرقعات، وهذا الهواء النظيف، الذي افتقده طوال شهر في القبر القاتم، الذي وضعوه فيه. كل هذه العلامات تدل على أنهم سيعدمونهم في ساحة واسعة..

وفجأة، هكذا بدا له، رأى بعض واجهات الأبنية، أو بعض السقوف، ألونًا شاحبة تنسحب على الشوارع الظليلة، التي بدت له رمادية اللون، مائلة إلى السواد، إنها أشبه بمدينة تعيش حالة منع التجول.. لا يهم.. المهم بالنسبة له أن يرى الشوارع وسطوح البنايات، والنوافذ والأبواب... حتى الأشجار الساكنة السوداء تبدو جميلة، رغم الليل الأسود الذي يغطيها.. إنها ثقيلة، كثيفة.

ابتسم. كان الضباب، رغم أن اليوم كان صيفيًا، يحول بينه وبين تلك الوجوه، التي تطل عليه من الأعلى، وهو ممددٌ في حفرته، والأيدي من فوقه تلوّحُ له بالزهور، ثم ترميها واحدة وراء أخرى، تسقطها وردة وردة، ثم يختفي وجهٌ وراء آخر، إلا وجهًا وحيدًا ظل

يطل عليه..

غريب! وجه جميل، بريء وكأنه وجه طفل، كبر الوجه وتضخم كأنه يظهر في مرآة مجسمة.. مازال بريئًا جميلاً.. ذكرَهُ بأيام طفولته التي أصبحت بعيدة، طفولته التي كان يذكرها بكل تفاصيلها، قبل أن يجد نفسه في هذه الحفرة-القبر، قبل أن يتمدد فيها كل هذه الشهور التي مرت.. نسيها! نعم نسي طفولته، ولكنه حاول أن يجهد ذاكرته ليتذكر أشتاتًا منها، يتذكر وجه أمه الشاحب أبدًا، ووجه أبيه الصارم..أمّا وجوه إخوته وإخواته، فلا يتذكر منها إلا وجه أخته الصغيرة، أصغر أخواته.. وجه بريء، ضاحك يقترب منه ويقترب حتى يتطابق مع وجه الآخر المطل عليه، ثم يختفي، لا يبقى سوى وجه الرجل وهو يقول له: لا تخف. نحن لن نطلب منك أي شيء عن الآخرين.. الآخرين الذين ما تزال تربطك بهم صلات، نحن لا نريد منك أية معلومات عنهم.. أنت بالنسبة لنا لا تنتمي إليهم.. لك وضع خاص.. هذا الوضع سيفيدك أكثر مما يفيدنا.. سنطلق سراحك.. سندعك تخرج من هذا القفص. ستنطلق في البراري كما تريد، يوم أعلنت عن رغبتك هذه في يومياتك، التي للمناها مصادفة، مع بقية أشيائك.. نعم. أنت تحب البراري. أنت تشبّه نفسك بمهرٍ.. والمهر حقًا كما قلت، لا يعيش سعيدًا إلا في البراري. سنحقق لك رغبتك هذه.. ولكن لن تكون بلا مقابل..

يزداد نضح العرق تحت إبطيه، ويتفصد عن جبينه، يحرق له عينيه، بانزلاق حبيباته إلى داخلهما..

ماذا قلت؟

لم يقل شيئًا. ظل ملتزمًا الصمت، أما البيوت والشوارع فاختفت ثانية، عاد الليل واللون الأسود يغطي كل شيء، عادت طرطقة عجلات العربة تخرق أذنيه.. عاد الرجل بوجهه الجميل البريء يطلب منه: طلبنا بسيط. هكذا قال. عُد إليهم، اخبرنا فقط بأخبارهم الجديدة. لا نريد منك سوى أخبارهم..

كان كأنه في حلم، يشعر بكل شيء يتلاشى في ذاته، لا يعرف سوى أن موته آتٍ.. إنه لا يخاف الموت. ولكنه يخاف مقدماته، يخاف اللحظة التي سيضعون العصابة السوداء على عينيه، يخاف سماع الصوت الذي سيتناهى إلى سمعه.. انتباه.. استعداد.. تصويب.. نار. يخاف هذا الصوت لو أنهم يفعلون هذا الأمر من دون ضجيج؟؟

شعر بشيء ساخن حار يفور في صدره، كأنه الدم المنبثق من جرح، أو من ثقوب خلّفها الرصاص في صدره، ولمع أمام عينيه نجمة بعيدة، لحظة خاطفة كالنيزك، أو الشرارة، أو تلك الحشرة الهائمة في ليل البرية، وهي تومض بين طياته، حشرة قنديل الليل.. نعم ذلك القنديل، يتذكره الآن. كم طارده وهو طفل صغير.. وعندما كان يقبض على أحدها، كان يفركه بين أصابعه، يسحقه، فقط من أجل أن يبقى اللون الفسفوري عالقًا على أصبعيه، ولم يقلع عن هذه العادة السيئة، إلا بعد أن انتبه خاله إلى ذلك وأنّبه، قائلاً له محذرًا: إياك أن تفعل ذلك بعد الآن.. إنه قنديل الليل أرسله الله تعالى لنا، نحن البشر، ليُنيرَ لنا هذا الليل الذي نعيش فيه. لم يستوعب كلام خاله في ذلك الليل البعيد، لم يعرف معنى قوله إلا بعد سنوات. يوم جاءوا في منتصف الليل وأخذوا خاله، ولم يتركوه بعد ذلك أبدًا، اختفى..الآن عرف أين اختفى..

سمع صوتًا إلى جانبه. كان صوت أحد الرفاق..أول الأمر لم يعرف صاحبه، ولكنه بعد ذلك عرف أنه مراد.. غريب!

اسمه على اسم خاله. خاله أيضًا كان اسمه مراد..

أعتقد أنهم يأخذوننا إلى ساحة الإعدام؟ ابتسم، أراد أن يقول له ساخرًا: كلا.. إنهم يأخذونهم في نزهة ليلية، بعد أن تعفنوا في قبورهم، في تلك الحفر الطولانية، ذات السقوف الواطئة، والأبواب الصغيرة ذوات المتر في ارتفاعها.. ولكنه لم يقل ذلك.. كان يعرف أنهم يأخذونهم إلى ساحة الإعدام. كان كل ما يحيط بهم يشير إلى ذلك. الليل، الشوارع المقفرة، العربة، وقرقعة عجلاتها، الحجارة البازلتية القاسية

السوداء.. حتى السماء، لم تعد عالية، إنها خفيضة بلون الغار، خفيضة تكاد تسحق صدورهم.. لم يعرف في يوم من الأيام سماءً بهذا الانخفاض..

ويدخل ذاك الوجه الجميل البريء إلى المشهد، تنيره هالة من الضوء الشاحب. استغرب، كأنه وجه المخلص «ضحك وهو يتذكر الحادثة التي رواها أستاذ مادة تاريخ الفن..

يقال: عندما رسم ليوناردو دافنشي لوحته «العشاء الأخير» الجدارية، استعان وهو يرسم وجه المسيح بوجه شاب من شباب مدينة فينيسيا.. وبعد ذلك بعشر سنوات، عندما أراد رسم وجه «يهوذا استعان بالوجه نفسه، طبعاً من دون أن يعلم ذلك.. ولم يصدق الفنان ذلك عندما أخبره الشاب بنفسه، يقال أن الفنان أصيب بصدمة وبأسى» لازمه سنوات طويلة من سنوات حياته..

نعم، ها قد دخل الوجه الجميل البريء إلى المشهد. ماذا قلت.؟ هل اتفقنا.؟

لم يقل شيئًا. ظل ملتزمًا الصمت. والآن وهو في طريقه إلى ساحة الإعدام تذكر، غضب صاحب الوجه الجميل البريء.. ولكنه شهادةً لله، لم يَتجعد ولن يَتقبح، بل بقي جميلاً، رغم غضبه وهو يقول له: كما تريد نحن لن نُغصبكَ على فعلٍ لا تريده.. ولكن ثمن هذا الأمر هو حياتك.. أنت حر..فكر.. معك كل الوقت لتفكر. منذ هذه اللحظة، وحتى اللحظة التي ستقف فيها أمام فصيل الإعدام. إن وافقت على طلبنا، أعلمنا..أخبرنا حتى لو كان ذلك في آخر لحظة..

والآن ثمة أمر يصحو في ذاته، وصور حياته الماضية تتصاعد، تتراءى له الأشباح، وقطع الليل غير الكامل تغطي كثيرًا من أيام طفولته، تلك الطفولة الشقية، التي لم يعد يذكر منها شيئًا، كل شيء أصبح شاحباً في نفسه، لم يعد يذكر منها سوى شقاءها، كلمة تلخص له أيام طفولته، وأيضًا يفاعته.. ولكن الأمر الذي لا ينساه، هذه الأمر الذي قال عنه ذات يوم، حتى بعد موتي لن أنساه، لأنه أقوى من أن يُنسى.. مازال حيًا، نابضًا، مزدحمًا يتصاعد في ذاكرته، هذه الذاكرة التي حافظت بإصرار على الأمر، أمر يتلخص في ليلة واحدة، ليلة صيفية. كان نائمًا يعد النجوم السوداء من فوقه، لا يعرف أو يتذكر لماذا كان يعدُ النجوم تلك الليلة. وعلى حافتها التي تلتصق بسور الحوش الذي يسكن في إحدى غرفه السبع مع أهله. رأى أناسًا يتسلقون السور. خاف، لا بل شعر بفزع قاتل، إنهم لصوص. إنهم يتسلقون السور، أكثر من واحد.. ها هو الثاني يمشي على طرف السور بخفة متوجهًا إلى سطح غرف الحوش، رأى الثالث والرابع والخامس.. اندس في الفراش، كوّم نفسه خائفًا تحت اللحاف، سمع طرقًا على الباب.. باب الحوش الخشبي القديم، فانفتح بقوة تحت ضربات الأيدي والأرجل.. وهجم جمعٌ من اللصوص إلى الداخل..

وقفوا جميعًا أمام باب إحدى الغرف السبع، كان الثاني من الباب.. رفسوه بأقدامهم، فانفتح على مصراعيه، ومع انفتاحه أضيء الضوء.. رأى بصورة عابرة وجه خالد صديق طفولته، ورأى وجه أبيه وأمه، وأيضًا أخته الصبية.. رأى العائلة كلها..

التفت حوله، وأبواب الغرف، غرف الحوش، تنفتح واحدًا وراء الآخر، إلا أن صرخة من أحد اللصوص أجبر الجيران على إغلاق أبوابهم على أنفسهم، بعد أن عادوا إلى داخل غرفهم، كما أمرهم صاحب الصرخة.

كان يملك وجهًا يشبه القرد، استغرب كيف يمكن أن يكون أحدهم بهذه القباحة، والآخر بهذا الجمال؟! تسلل وراءهم، اقترب من باب الغرفة. كانت الأم تبكي. كانت البنت تحاول التستر. كان الأب مصلوبًا بين اثنين من اللصوص، وكل واحد منهم يحاول أن يمسك برأس الأب، عرف فيما بعد، أنهما كانا يمسكان بأذني الأب. كانا يرفعانه من أذنيه إلى الأعلى، ويطلبان منه وهو معلق بالهواء أن يدوس على صورة، كانت فوق الأرض مهشمة الزجاج.. كان الأب يرفض. كان قد رفع قدميه إلى الأعلى، يشد ركبتيه إلى بطنه، رافضًا أن يطأ الصورة..وصاحب الصورة كان رجلاً في الأربعين، أفطس الأنف، ذو شارب مخطط، يرتدي

بزة سوداء وكرافة حمراء اللون.

كان اللصان يطلبان من الأب أن يطأ الصورة بقدميه، والأب يرفض، كانا يرفعانه من أذنيه إلى الأعلى، يحاولان أن يهبطا به فوق الصورة، ليطأها بقدميه، ولكنه كان يرفض ذلك بإصرار.. برغم انسكاب الدم من أذنيه، تحت أصابع اللصين، اللذين كانا يمسكان بهما، يرفعان الأب إلى أعلى، ولكنه ظل يرفض ويرفض ويرفض أن يطأ الصورة رغم تمزق أذنيه..

هذه الصورة لم ينسها أبدًا، هذا إلى جانب الشقاء، شقاء طفولته، نسي كل تفاصيل حياته الماضية، إلا مشاعره، مشاعره وحدها لم ينسها.. طفولته الشاحبة، الضائعة، المريرة، صورة والده وأمه.. والحلم، حلم المجد ومشاعر أخرى تتعلق بنزوات اليفاعة والشباب..

لقد مضى كل هذا، مضى الحلم والشباب وأيضًا الحياة، لم يعد يريد شيئًا من هذه الدنيا.. إلا أنهم يطلون عليه بوجه أشبه بالقرد، وأحيانًا أخرى بوجه جميل بريء، يأتون إليه من قلب الليل، يمرون به، يسخرون، يهزون رؤوسهم يأسًا، يقولون له: ليس هناك ما تخسره، نحن لا نريد منك شيئًا، نطلب منك أخبارهم.. عد إليهم..

ولكن ثمة شيء يشعر به، والعربة تقرقع بعجلاتها فوق الأحجار البازلتية السوداء.. وهي تعبر أزقة متشحة بالسواد ومخيمة بالصمت، ثمة شيء يشعر به، إن ذاك الشقاء الذي عاش في طفولته، طفولته التي ضاعت ولم يعد يذكر منها إلا أشتات صور، ذاك الشقاء مازال حبيبًا على نفسه، إنها مشاعر لا يمكن له أن ينساها. هذا الشقاء الذي ألقى على روحه ظلالاً سوداء، وأفكارًا قاتمة لا يعرف مدى قتامتها.. «فكرّ لديك الوقت الكافي» هذا ما قاله صاحب الوجه الجميل البريء، «لديك كل الوقت، من الآن وحتى اللحظة التي تسبق إطلاق النار وأنت تقف فيها أمام فصيل الإعدام، كل هذا الوقت ملكك.. يمكنك أن تخبرنا في أية لحظة من هذا الزمن، الذي هو ملكك.. فأنت حر التصرف بحياتك، حر الاختيار بين الموت وبين العودة إلى الحياة..».

كأنه في حلم، كأنه يشعر بأن العربة قد توقفت والمرافق يأمرهم صارخًا: انزلوا يا أولاد القحبة.. ينزلون.. يُحشرون في غرفة ضيقة، مليئة بالليل والروائح الكريهة.. يغلقون عليهم الباب..

لمسوا الباب بأصابعهم.. كان من الحديد الأسود البارد. ظلوا واقفين، ولم يكن باستطاعتهم الجلوس فالمكان أضيق من أن يسعهم وهم واقفون فكيف بهم وهم جالسون، ظلوا ملتمين على بعضهم كحزمة من الأعشاب. نعم كحزمة من الأعشاب اليابسة، بحاجة إلى شرارة واحدة، صغيرة من النار كي يلتهبوا، يشتعلوا.. لتمتد حرائقهم إلى كل مكان.. ينيرون هذا الظلام، يكشفون عن وجهه القاتم، يتسرّبون إلى الداخل، إلى السواد، حيث يُرى أطفال صغار وعلى وجوههم رعب، وراءهم نساء وشيوخ مهلهلي الثياب، فقراء، هكذا منظرهم يدل.. ويُرى كثير من الخرائب، وأكوام الزبالة، يبحث بينها أطفال وشيوخ ونساء هرمات.. يُرى صبايا يلطخن وجوههن بألوان فاقعة، يضحكن ضحكات فاجرة، ينظرن إلى رجال وراء أبواب حديدية، مذهولين، عميان وخرس.. يراهم تحت عجلات العربات موتى وقتلى بأجساد ممزقة، وأحشاء مبقورة.. ثم يسمع من بعيد، بكاءً مرًا، لطفل صغير، يخترق البكاء أذنيه، ينساب فيها كسيخ النار، ينزلق إلى تجويف جمجمته.. ينفض رأسه بشدة..

التفت حوله. كان ما يزال واقفًا وتعب حارق في قدميه، ظلام حالك يلفه ويلف من معه، لا يعرف كم من الزمن مرَّ، شعر كأنه نام قليلاً لأن الكابوس الذي رآه، لا يمكن أن يراه إلا النائم.. ويسمع فجأة طقة المفتاح، ثم انسحاب السلسلة الحديدية عن الباب.. ويطل عليهم وجه بملامح ممسوحة تحت الليل، يقول لهم: هيا تقدموا إلى الأمام..

ويتقدمون إلى الأمام. شعر أن في خطواته هذه، يسير إلى ساحة الإعدام، إلى الموت. أغمض عينيه، حاول أن يتخيل الموت، ولكنه لم يستطع ، هناك رغم

الليل كان يتسلل شيء من الضوء إلى عينيه، يشد على عينيه. ظل الضوء يتسرب إليهما ويتسرب، ولم يستطع أن يتخيل الموت. فتح عينيه، عليه أن يتخيله وهو مفتوح العينين.. لم يستطع، لأن الموت ليس رجلاً أو امرأة أو حيواناً حتى يتخيله، إنه حالة يعيشها الإنسان، ولا يعرف هذه الحالة إلى من عاشها..لذا تخلى يائساً عن تخيّل الموت.

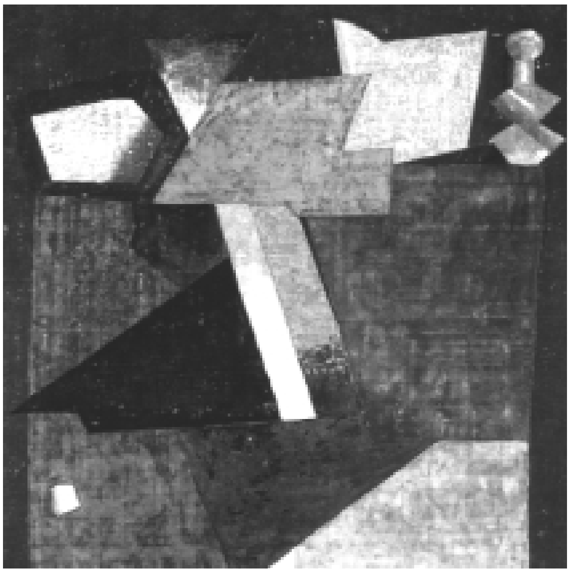
ضحك. نعم ضحك بقوة، التفت إليه الآخرون ونظروا إليه. مال رأس حارس من المرافقين إلى رأس حارس آخر وقال له: على ما يبدو جن الرجل؟! أجابه الحارس الآخر: لا تنس أنه يساق إلى الموت..ضحك وهو يقول لنفسه: لا تعجل الأمور. ستصل إلى الحالة، حالة الموت الذي تبحث عنه.. ستصل إليه خلال دقائق.. لا غير.. سمع صوتاً، وقفت العربة، أمروهم بالنزول منها، نزلوا على درج أسود، خلفهم حائط عالٍ جداً. يرتفع ليلاً في السماء السوداء ويمتزج بها. شدوا وثاقه إلى وتد معدني، لم يكن حديداً إنما معدناً طرياً.. ودافئاً.. كأنه اختزن حرارة النهار الذي مضى.. فتح عينيه، حاول أن يرى كل ما يستطيع أن يراه من الأشياء، تمنى لو رأى شجرة، أو طفلاً صغيراً تمنى أن يرى كوب ماء أو كتاباً.. نعم كتاباً مفتوحاً على صفحة ما، ليميل برأسه، ويقرأ ما جاء فيها، ولكنه لم يستطع أن يميز في الليل الحالك شيئاً أمامه، أخذت الأيدي تشد على عينيه عصابة سوداء.. وعندما انتهوا من ذلك، شعر بأن كل شيء يغرق في الصمت..

كل ما يحيط به غارق في الصمت. الآن سيرتفع صوت آمر الفصيل، يُجهز رجاله أنفسهم.. هيا.. سمع أنهم يرفعون البنادق إلى أكتافهم، استعداد..

سمع حركة الاستعداد قد جرت على قدم وساق. نكّب السلاح.. سمع حركات البنادق وهي تشد إلى الأكتاف.. وفوهاتها تدور باتجاه الصدور. شعر بخفة الأمر. شعر كأن قلبه قد انفجر وتلاشى. تمنى لو أطلقوا النار، تمنى لو سمع الآمر يأمر بإطلاق النار.. يجب أن تنتهي هذه الـ.. هذه القصة.. تمنى الموت سريعاً، لبتر العذاب والخوف والفزع..

ارتفع الصوت، صوت الآمر، ولكن ليس لإطلاق النار، إنما للمناداة عليه. نعم، إنهم يطلبون منه أن يتقدم..وهاهم يفكون قيده، ويرفعون العصابة السوداء عن عينيه في صمت.. يجرونه إلى خارج ساحة الإعدام. يقف أمام الآمر وهو لا يعرف ماذا يحدث.!! هل يسخرون منه؟!! هل يريدون إطالة عذابه؟! يسمع صوت الآمر يقول: لقد جاء أمرٌ باستبدال حكم الإعدام بحقك بالسجن لمدة خمس سنوات.. لم يصدق.. إنهم يلعبون معه لعبة قذرة.. دفعوه إلى داخل سيارة معتمة، ها هي السيارة تنطلق، ها هو يسمع صوت الآمر يصرخ: نار.. يسمع صوت الرصاص المنهال على رفاقه في ساحة الإعدام.. ماذا حدث؟! هذا ما سأل نفسه.

أجابه صاحب الوجه الجميل البريء.. لم يحدث شيء كل ما في الأمر، لم نرغب في إعدامك اليوم!! كانت السيارة تسير بسرعة كأنها مطاردة، وقرقعة عجلاتها تعلو عالياً وهي تصم الآذان.. ابتسم، ثم ضحك، ثم بكى.. لا بل أجهش في البكاء، ببكاء يشق الصدر. وهو يتذكر ما فعلوه بذاك البائس الذي أصبح نجمة مضيئة تطل من أعماق الكون السحيق.■



ليس أكثر من كابوس

عبد الرزاق المطّلبي *

كنت أسمع همس الطبيب يقول:

«من الضروري أن لا يذكّره أحد بشكله القديم.. وأن لا يرى صورةً قديمة له أو أيّ شيء يذكّره به..»

أردت رفع كفي لتلمس ملامحي، فقد نسيت أنها مربوطة إلى جسمي، وتمنيت أن أعرف ما أنا عليه الآن بعد أن تمّ صنع وجه جديد لي بعملية تجميل ناجحة، رفعت الضمادات ورفع كلّ ما وضعوه على وجهي وما لفّوا به رأسي، وانتهى إحساسي بما كان يمكن أن يكون جروحا، وكنت كما كنت في أيّ وقت يتحدد وعيي لذاتي بحدود صورتي التي أعرفها منذ وعيت طفولتي بما فيها من خطوط وملامح.. قبل أن يحتويني ذلك الحريق الذي لن أتذكّر منه غير ألسنة نار هائجة، والرعب الذي انفجر في داخلي وشلّ كلّ شيء في حتى صوتي، مثلما في الكوابيس.. وفم الغول المرعب لوحش النار الذي أطبق شدقيه على وجهي..

وأعادني صوت الطبيب الخفيض من تصوّراتي لنفسي إليهم هذه اللحظة، إذ ما زال يقول:

«ومن الضروري إبعاد كلّ مرآة وكلّ شيء يمكن أن يعكس له صورته الجديدة.. إذ ينبغي أن يظلّ في فراغ وعتمة تحجبه تماماً عن ذاته..»

وكدت أكركر ضاحكاً وأعلّق ساخرا: «وعي الإنسان بصورته يلازم وجوده الحي كلّ لحظة، ولو ظلّ في فراغ وعتمة كما يقول لما كان يرى إلاّ ما يتخيّل، وأكثر ما يتخيله تصوره هو لنفسه الذي منه يبدأ انثيال خيالاته وتداعيات وعيه الأخرى..»

وأسدى صوته الهامس نصيحته الأخيرة

* قاص وروائي من العراق.

● اللوحة للفنان آدم **حنين**/ مصر.

للموجودين من عائلتي:

«أرجو أن يكون هناك ما يشغله دائما... أن يجذب عينيه وينسيه التفكير في نفسه... اعرضوا له كلّ الأشياء التي يحب تأمّلها والنظر إليها... فأنا أريده أن ينسى...أن ينسى كلّ ما هو فيه الآن تماما..»

الطبيب البارع المهيمن تماماً عليّ وعلى كلّ من حولي من أهلي، كان يقود عملية إعدادي وتهيئتي لتقبّل شكلي الجديد من اجل النجاح في الانسلاخ بهدوء تام من تعوّدي على صورتي القديمة والتمهيد لتسلّل ملامحي الجديدة إلى نسيج وعيي بذاتي حتى يحلّ تصوري لوجهي الجديد بخطوطه في لوح وعيي محلّ تصوري لذلك الوجه القديم بملامحه المعروفة لا إرادياً لديّ.. وأعطى تعليماته بالبدء بالإشارة بالكلام والحديث فقط عن ظلال وملامح وأجزاء من الوجه الجديد الذي صنعوه لي.. وحسب الجدول صرت أرى مرايا مغبشة معلّقة واحدة منها هنا وأخرى هناك، في غرفة نومي أو في مكان قريب من مقعد جلوسي في غرفة جلوس العائلة، بل وجدت واحدة منها بعد ذلك، على المنضدة الصغيرة قرب سريري لتفاجئني صورة لإنسان غريب لم أره سابقاً تجعلني- كالقادم من مكان بعيد- أتطلع إلى صورة مغبشة تكاد لا تشكّل ملامح كاملة لإنسان.. جعلتني في مرات كثيرة أحدّق فيها طويلا، كمن يحاول استجلاء صورة باهتة على ورق قديم، ويوماً وراء يوم.. صرت أرى وجهاً غريباً يطلّ عليّ من مرايا كانت تتوضح ويقلّ غبشها تدريجياً.. مرايا نشروها في كلِّ مكان حولي كانت تزداد وضوحاً وصفاءً كما تزداد عدداً مع الأيام حتى امتلأ البيت بصور وجهي الجديد الذي ما عدت أرى سواه .

لا أدري كم مرّت من الأيام حين توضحت ملامح هذا الوجه الذي أعرف أنه الذي أحمله الآن، بعد عملية التجميل الشاملة التي كسروا لي فيها عظمتي حاجبي و عظمتي وجنتي و عظمة أنفي وعظمة أسفل فكي السفلي المدبب (ذقني) و صنعوا لي ذقناً جديداً مستدير النهاية.

غير أنّ الغريب في الأمر أن هذا الوجه الجديد ظلّ غريبا.. بعيداً عني، كما لو كان وجهاً لآخر غيري يأتيني من وراء المرايا نفسها، على الرغم من محاولتي التعوّد عليه والتدرّب على عدّه وجهاً لي أنا منذ الآن.. ووجدتني في لحظات أقبع كئيبا مهموما، لا أحتمل حتى الكلمة الصغيرة من أيّ أحد، حتى لو كانت من زوجتي وأولادي.. وبدأت أعاني من أحاسيس باليأس، والفزع من أنني فقدت شيئاً كبيراً لدي، جعلني أشعر أنني- وأنا الآن أتجاوز الأربعين من عمري - خسرت نفسي إذ خسرت وجهي القديم، وأن لا جدوى من محاولات التصالح مع ملامحي الجديدة، التي ظلّت أمام ذاتي قناعاً غريباً مصنوعاً يخفي وجهي القديم، وصرت أهتاج وتأخذني موجة غضب شديد وأهاجم من حولي، خصوصاً عندما يحاولون الإشارة إلى مواطن الجمال في ملامحي الجديدة، ويرون أنني الآن وسيم يجذب شكلي الجديد عيون الشابات الصغيرات من النساء، وأنني... فأضرب أيّ شيء قربي وأصرخ : «كفّوا أصمتوا كلكم وكفّوا عني.. دعوني وحدي لنفسي..».

ذات صباح كنت أمشي في طريقي إلى السوق، عندما صادفت صديقاً قديماً لي، فعدلت من خطواتي واتجّهت إليه..كنت أريد أن أبدأ عتاباً معه، لأنه لم يزرني في المستشفى، فلم يذكره لي أهلي، إعترضت طريقه أنظر في وجهه ، فقرأت الاحتجاج في عينيه قبل أن يصل صوته لي:

ـ أنا..؟ أنت تقصدني أنا..؟

فضحكت (كنت قد نسيت وجهي الجديد فما زال وعيي لذاتي يحمل صورتي القديمة) وضربت بكفي على صدره، وقلت مازحا:

ـ ماذا حصل لعينيك..؟

ألّلحظة نفسها.. نعم اللحظة نفسها فيها سطع ضوء ذكّرني بوجهي الجديد، وفيها امتدّت يده لتدفعني إلى الوراء بقوّة تزيحني عن دربه.. وهو يقول: «ما الذي جرى للناس..؟! ما عاد الواحد منهم يميّز صديقه من الغريب.. الكل ينسون الكل..

والكل يتوهّمون !!»

وبسرعة استدرت عائداً إلى بيتي، وهناك دخلت إلى غرفتي، وضعت وجهي في باطن كفّي، وانطلقت أبكي.. بقوّة.. بكيت كما لم أبكِ في حياتي كلّها..فما الذي أفعله الآن..؟ بعد أن ضاعت مني أربعون سنة من حياتي.. ؟ وإن حفرها الزمن في عقلي، واحتفظت بها ذاكرات كلّ من عشت معهم سنيني السابقة.. فهل سيكون عليّ من بين كلِّ الناس أن أبدأ حياة جديدة بوجه جديد لم آلفه ولا أستطيع التّعوّد عليه والتطبّع معه.. وأبدأ في مكان جديد ومع أناس غير ناسي لأنسج معهم حياة جديدة لعمر جديد ؟؟

هذه الليلة لم أنم،بل لم ينطبق جفناي، كنت مستثاراً تماماً كمن ينظر إلى شيء قبيح منفر ينكره هو قبل غيره، كانت زوجتي نائمة في سريرنا المشترك، تلفّ ذراعها حول جسدي غافية تماماً وكفها ملتصقة بصدري، سحبت جسمي بهدوء وحذر، و جلست في الفراش.. ها هي ذي زوجتي بملامحها التي ألفتها خلال أعوام زواجنا الخمسة عشر.. هي هي..أمامي وفي تصوري لها حينما أغمض عينيّ الآن.. فتحت ضغط فكرة غريبة نزلت من السرير بالهدوء نفسه وجلبت صورتي القديمة المؤطرة والمزججة، وصورة جديدة لي.. وضعتهما معاً صورة جنب صورة.. كانتا لرجلين مختلفين كلّ الاختلاف، فرقتهما ووضعت صورتي القديمة إلى يمين رأسها وصورتي الجديدة إلى يسار رأسها فبدت امرأة تنام بين رجلين مختلفين، إذا كان أحدهما زوجها فالثاني غريب عنها تماماً.. مددت يدي وسحبت صورتي القديمة، وتأملت وجهها قريباً من صورتي الجديدة.. ودهشت وتساءلت: «إنها أقبلت عليّ ولم تتردّد لحظة.. مع أنني الآن غيري سابقا..فإذا كانت أحبتني بوجهي القديم وقبلت الزواج بي بحماسة، فكيف تقبل عليّ الآن بالحب والحماسة نفسها..؟ ألا يخامرها خاطر أنها تعيش مع رجل غريب..؟ ألا تبعدها هذه الملامح الغريبة عني وتثير حياء المرأة من الغرباء فيها..؟ كيف لا تجفل حتى بينها وبين نفسها عند معانقتي.. مع أنني الآن غير الرجل الذي عرفته وتزوجته..؟ ألم يكن من الطبيعي أن ترفض هي شكلي الجديد وتثير ما تثير، حدّ أن تطلب الطلاق (طبعاً سيحكم لها القاضي) من رجل غيّر شكله ولم تألف وجهه الجديد..؟ كيف اجتازت هذه الهوّة العميقة التي انفتحت في مشاعرها وهي تبصر بوجهي الجديد؟»

في الصباح قبل أن تنهض هي تظاهرتُ أنا بالنوم، واستيقظت هي.. للحظات ارتجفت منتفضة ويداها تسحبان من دون وعي شيئاً من غطاء لتستر به عري جسدها، ثمّ أسقطته يداها وهي تطلق ضحكة خافتة..

أغلقت عليّ غرفتي ثلاثة أيام كاملة، لم أتناول فيها طعاماً أو شرابا.. وكنت أسمع لغط الجميع يتهامسون ويتناقشون ويتشاجرون حولي، غير أن الكلمة الفصل كانت دائماً للطبيب الذي كنت فأراً في حقل تجربته، ومن هذه اللحظة انطلق الشيء الرافض لهم جميعاً في يحثني على مجابهتهم وإفشال ما يخططونه لي.. وكنت أسمع صوت معارضة في داخلي يدفعني إلى فتح بابي والصراخ في وجوههم.. لكني أمسكت نفسي و ذلك الشيء الرافض لهم ولوجهي الجديد معهم، يفكر معي ويستدرجني لعمل غريب ما كنت أفكر أبداً إلى أيّ نتيجة سيوصلني .

في صباح.. اندفعت زوجتي تحمل صينية فطور بعد نوم متأخر لي إذ احترم الجميع بقائي نائماً إلى الساعة الحادية عشرة صباحا.. لكنها في منتصف الغرفة أمام الباب توقفت.. وتحركت يداها حركة آلية وهي تضع صينية الطعام برفق وحذر على الطاولة الصغيرة أمام سريري ورقبتها مفتولة وعيناها تجريان بسرعة على جدران الغرفة، ثمّ سحبت يديها وهي تستدير مع استدارة الجدران.. لا لتتوقف عند حطام مراياهم التي ملأت شظاياها ارض البيت كله، بل تتابع بانخذال وجوهي القديمة تملأ الجدران .

لم تقل شيئا.. لكن وجهها وعينيها عبّرت كلها عن صدمة كبيرة كمن تفاجأ برؤية شيء مريع.. واستعادت نفسها سريعا، وهي ترتدّ مهرولة إلى خارج غرفتي، التي بقي بابها مفتوحاً، ودفعني عنادي إلى الجلوس بهدوء وتناول فطوري متشفياً أتنفس بارتياح، كمن ردّ صفعة كبيرة إلى من مدّ يده بالسوء إليه وخمنت أنها تتوسطهم جميعاً الآن، تصف لهم ما رأت من صور قديمة لي غطيت بها مساحات جدران غرفتي، كل صوري.. من أصغر سن لي في طفولتي حتى سن الأربعين التي أنا فيها الآن..

حين جاءني جمعهم يتقدمهم الطبيب ، انهمكت أعد وأثبت على الجدران صوراً قديمة أخرى لي.. دهشوا من كثرتها و من تنوع أحجامها، وفهموا على نحو لا لبس فيه، أنني أعددت لهذا بهدوء أعصاب، بوصفه عملاً مضاداً لكل ما عملوه.. واضطربوا أكثر حين رأوا كمية الصور الموضوعة على منضدتي، كل مجموعة منها مثل كتاب بآلاف الصفحات، وبأحجام مختلفة ولمراحل عمري المختلفة، التقت عيونهم جميعاً فجأة، ثمّ انسحبوا بخطوات فيها الكثير من التصميم.. حين انتهيت من ملء كل فراغ في جدران غرفتي.. خرجت إلى جدران الممر وجدران الغرف والبيت كله أثبّت صوري القديمة صورة جنب صورة، حتى لم أترك فراغا، مهما كان صغيراً من دون أن أثبت فيه صورتي.. ومن هذه اللحظة، كنت حين أقابلهم جميعاً، أو أقابل أيّ أحد منهم،أكتفي بأن أبتسم وأبتسم فقط من دون أن أفتح شفتي..

كل صوري تهمس لي بأصواتي، وكأنها جوقة بل جوقات تبثّ أصواتها في هواء البيت، صور على امتداد رحلة الأربعين، ترسم حياتي صورة صورة، وتنمقها، تزين جدراناً تمتد بامتداد أزمان حياتي فسيفساء سنين عمري كله.. صورتي وأنا طفل في سلة محاط بفراش و أغطية بيض، صورتي وأنا أزحف بين الأثاث.. صورتي أركض في الحديقة وراء كرة.. صورتي مع تلاميذ صفي في المدرسة.. صورتي أقف مع صديقين عند سياج حديقة.. صورتي وأنا فتى.. صورتي شاباً.. صورتي متخرجا.. صورتي وأنا أعمل مدرساً.. صورتي وأنا..... معزوفة، بل معزوفات من صور ووجوه، هي وجوهي كلّها.. بدت زوجتي وبدا الطبيب والآخرون معهما ينظرون ممتقعي الوجوه، رصدت ارتجاف شفة زوجتي السفلى.. واضطراب نظرات عيونهم جميعاً وعدم ارتياح طبيبي.. حتى تخيلتهم محاصرين بصوري.. كأنني أنا عدوهم أطلّ عليهم من كل مكان ومن كل اتجاه.. كأني أوقفهم بنظرات من عيوني القديمة.. كأني أسدّ عليهم طرقهم بأذرعي الكثيرة..

توقعت أن تدفن زوجتي وجهها في يديها وتهرب باكية.. ثمّ يتبعها الآخرون.. لكن ما حدث جمّدني في مكاني،خلع ذلك الشيء المتوهج المنتصر في داخلي.. وأوقف سريان دمي..

فقد هجمت زوجتي على صوري تمزقها بين يديها وبأسنانها وحذا الآخرون حذوها، عاصفة من أيدٍ تمتد وأيدٍ تمزق وأيدٍ ترمي مزق الصور على الأرض، من دون كلام، من دون أي صوت..

طالعت عيناً لي غير بعيد عني، وهناك الجزء الأكبر من فمي مفتوحا، جبهتي بحاجبي بين قدمي، رؤوس كثيرة لي تدحرجت، رؤوسي كلّها تقطّعت وتدحرجت هنا وهناك على أرض البيت، حتى انتهوا، ووقفوا صفاً، يلهثون من تعب ومن انفعال وأنا أفرّ هارباً من عيوني الكثيرة الرامقة باستفهام حائر، ومن رؤوسي المدحرجة على الأرض، وتساءلت بصوت عالٍ وأنا أنظر إلى وجه زوجتي: (أإلى هذا الحد أنت تبغضين وجهي الحقيقي الذي عايشتِه خمسة عشر عاما..؟؟)

فوجئت ببيتي تغطيه صور وجهي الجديد..متى صوروني ؟ وكيف صوروني لكن الأقسى وقعاً، الذي ما كنت أتوقعه، أنهم قادوني إلى أمين السجل المدني.. الذي نظر حائراً بين وجهي الجديد،وبين وجهي في صورتي في السجل.. لقد طغى استغرابه إلى الحد الذي منعه من الكلام.. كان يشير بيده اليسرى

وبالقلم في يده اليمنى..

أعطوه صوراً صغيرة حديثة لي.. مزق هوية الأحوال المدنية الخاصة بي، وعمل هوية جديدة لي بصورتي الجديدة.. ثمّ رفع صورتي القديمة من السجل وحرك يديه ليمزقها، لكن يدي كانت أسرع وهي تختطفها منه.. ومسح ظهر صورة جديدة لي بالصمغ ووضعها مكان صورتي القديمة وختم عليها..

وشعرت أنهم يزوّرون لي حياتي.. يمسحون أربعين عاماً من حياتي ويزيفونها.. يغيرونني أنا تماما، ويفتحون هوّة عميقة بعيدة الضفتين بيني.. أنا الذي تحتل صورة وجهي القديم كلّ فضاء وعيه وبيني.. أنا بهذا الوجه الجديد الذي أنكره وأستنكره حتى غدا وجهي الجديد هذا يفسد عليّ إحساسي الطبيعي بنفسي.. حاولوا ملاحقة وجوهي القديمة في أطوار حياتي كلّها في الروضة والإبتدائية والمتوسطة والثانوية والجامعة.. وأمكنة عملت فيها وأمكنة لم أعمل فيها ويهمّهم أمري، لكنهم لم يقدروا، فهذه كلها هي الماضي الذي لا يستعاد، حتى أطفأت الخيبة نور التمكن مني وامتلاك القدرة على التحكم فيّ.. ففي هذا الماضي هزمهم جميعاً وجهي القديم.. فنجت محطات حياتي، وكل أضواء فناراتها من إصرارهم الغريب على تخريب ذلك الجزء الجميل من حياتي.. أنا الحقيقي الذي كنته.. وبدا أمام عيني ومن خلال تراجعهم المرّ ما لأربعين سنة من حياتي الماضية من قوة وسطوة حفظت لي وجودي،وكنت خلالها أتساءل مشدوهاً: «لماذا يرفض الجميع الآن وجهي القديم ويصرّون على هذا الوجه الجديد لي؟ وجهي القديم المحبوب - من قبل - الذي كانت تعشقه زوجتي..؟؟»

إقتربت مني زوجتي، وراحت تمرر أصابعها الخشنة ـ كانت رقيقة جداً تلك الأيام البعيدة ـ على خطوط في جبهتي وخدي وحنكي، محاولة جعلي أشعر بجماله، كانت بإصبع سبابتها تحدد قوساً هو حد حنكي الجديد المستدير، الذي حلّ بدل ذاك المدبب البشع - لم تكن تراه هكذا من قبل - وتأوهتْ وهي تشعرني بملامستها وجنتي.. كم هما الآن منسرحتان وتختلفان عن تينك المدورتين كحبتي طماطم قبيحة - طبعاً كانت تقبلني فيهما وجداً وهياماً - وطلبت مني أن أنظر إلى وجهي في المرآة الجديدة التي لا أعلم متى وضعوها أمامي ومن وضعها، ومرّرت إصبعين من يدها على أنفي وهي تقول: «كان محدباً بندبة في أعلى وسطه.. والآن إنه مستقيم مرسوم رسما.. ثمّ أين حواجب إنسان نياندرتال من هذه الجبهة العريضة والحواجب المنسرحة..» (يخنقني الآن دخان غضبي، لكنني قررت أن لا أجيب، بل لا أشارك حتى بكلمة واحدة.. فأنا أدرك الآن أن اللعبة أكبر بكثير مما يظهر لي منها الآن..)

قالت وهي تنظر إلى وجه الطبيب ووجهي ولديّ وبنتي:

- إنه جميل ووسيم.. وجذاب أنظر.. هنا.. في المرآة..

ولأن الجواب يغيظها ويحبط طبيبها قلت:

- إنه جميل ووسيم وجذاب.. لكنه ليس وجهي..

وقالت ابنتي:

- أنت لست أنت.. أنت أبي لست أبي.. أبي.. أنت ذاك كان جميلاً.

وأخرجت من جيبها صورة صغيرة قديمة لوجهي القديم..

ذهلوا واهتزت زوجتي من فرط عصبيتها واختطفت الصورة ومزقتها.. حتى إذا انطفأ انفعالها أدركت ما ألحقته بالبنت بثورتها، فأقعت إلى جانبها وهمست في أذنها: «أنا زعلانة منك يا ندى..أنظري.. هو هو نفسه أبوك.. فقط عالجه الطبيب من حروق شوهت وجهه..»

قالت البنت:

- أريد أبي.. أنا أريد أبي.. ذاك.. الذي في الصورة عندي..

وقال ولدي سامر:

- أنا لا أحب.. بابا..

وأشار إلى وجهي الجديد.. وأكمل:

- هذا........

فطفحت مشاعري وفاضت حولي، فقفزت إلى ابنيّ وابنتي، احتضنتهم ورحت أبكي غير أن وجهي الجديد الذي ليس فيه دموع.. لم يبكِ معي !!

كنت أهرب من حصار صوري الكثيرة الجديدة المنشورة في كل البيت،قدماي تسرعان، وفمي المفتوح يلهث وعيناي تنفتحان و لا تريان، لا أدري إلى أي مكان كنت أمشي بعجلة كمشلول يتدرب على الهرولة، خائفاً أن يلحق بي أحد منهم، متحاشياً رؤية أيٍّ أحد ممن أعرف كي لا يعيدني إلى تصور وجهي الجديد،هكذا بتمثلي لوجهي القديم الذي ما زلت أحمله بتصوري لذاتي.. أنا الذي أعرفه.. وأهرب به من أن تخطئني عيون الآخرين وهي تبصر هذا القناع القميء، في مقدمة رأسي.. أحوّل عيني عن كل قامة أتخيّل معرفتها، وأعرض عن هذا الدرب إلى ذاك، وأتسلل بهدوء من مجموعة قد تتعرف عليّ من مشيتي أو قامتي أو صوتي، ويمزقون غشاوة تصوري القديم،ليخرجوا لي وجهي الجديد.. أهرب أهرب.. أنشد مكاناً لأنزوي وحدي، فلا أعرف أنا أيّ أحد فيه، ولو صادفت من يعرفني وأعرفه من دون أن يتعرف عليّ، فإنني عندئذٍ أكون أمام وجهي الجديد الذي موّه عليهم حقيقتي، وحال بينهم وبيني.

بلغت مكاناً قصياً في المدينة، اتجهت إلى مقهى فيه، كان يزدحم بالزبائن، فتوقفت أبحث عن مكان لي وراء طاولة، ثمّ اضطررت للجلوس على مقعد مجاور لطاولة يجلس حولها أربعة رجال..

فجأة نهض أحدهم، و تحرك يقطع الطريق على رجل يدخل المقهى، مدّ يده إليه يصافحه، وهو ينظر إلى شريط مثبت في سترته مكتوب عليه اسمه، ويقول:
– ما ألطف وجهك الجديد وأوسمه يا سليم..!! إنك تبدو به أكثر شباباً وأجمل وأصغر سنّاً..

وحملقت في وجه الرجل.. أجاب الأول:
– النار التي أحرقت وجوهنا نعمة من الله.. فأنا يرضيني ويسرني وجهي الجديد تماما، وسنصير إلى تمييز وجوه بعضنا من النظرة الأولى، كما تعود الصينيون على تمييز وجوه بعضهم المتشابهة تماما..

صعقت في مكاني.. و كان لساني يسقط في قاع فمي ثقيلاً ومشلولاً مثل قطعة من طين.. في حين زعق صوتي في داخلي:

«يا للهول..! يبدو أن النار أحرقت وتحرق وجوه كثيرين هنا.. وهذا الطبيب الحاذق يصنع لكثيرين غيري مثل وجهي !!»

غادرت كعادتي بيتي إلى السوق بعد الظهر، حيث كنت يومياً ألتقي بوجهي القديم مع جماعة من أصدقائي في المكتبة العصرية التي اعتدنا أن نقصدها جميعاً ظهر كلِّ يوم.. (كنت قد انقطعت عنها منذ الحادث)..

وصلت ولم يكن قد سبقني غيري، فصافحت صاحبها الأستاذ حيدر حسين ومددت يدي أتناول صحيفة أفتحها من دون أن أنظر في عنوانها، ورحت أقرأ أخباراً عن غرائب الأحداث وقفزت عيني إلى صف من صور تمثل وجهي الجديد، كتب تحتها أسماء ضحايا شوّه وجوههم الحريق وصنعت لهم تكنولوجيا طب التجميل هذا الوجه الجميل..

كما لو كنت أعود من مكان بعيد، عاد بي وعيي ونظري رويدا.. لأسمع بوضوح حوار رجلين:
– على غير عادتك.. أنت لم تسلّم عليّ.. ألم تعرفني..؟
– لا.. من..؟
– أنا محمد سالم حمدان..
– حقا..؟ عجيب..!! أنت بوجهك الجديد هذا غريب تماماً عني..

وانطلق يضحك وقال:
– الآن صرت أعرفك.. لكنك مثلي لم تعرفني..
– وكيف لم أعرفك فأنت علاء عبد الحكيم الجاسم !

قهقه الرجل وقال:
– كلا.. أنا صديقك أيضاً ماجد عبد الكريم..

وغرق في ضحك مريب، ثمّ هتف متحمسا:

– وهل نال من وجهك الحريق.. وصنع لك الطبيب وجهك هذا..؟؟

– وماذا ترى أنت..؟

– وجهك الجديد جميل.. فهل وجهي الجديد مثلك ..؟

– إذن لست أنا وحدي ولا أنت وحدك.. فربما هنالك الكثير يحرقون لهم وجوههم ويبدلون لهم ملامحهم الآن !!

وحينما نظرت هالني أن أرى وجهَي الرجلين بالملامح نفسها.. اضطربت كلّي، ونهضت قائماً وارتجافة جسدي تبدو ظاهرة في ارتجاف يدي، فصديقي محمد سالم حمدان لم يعرفني بوجهي الجديد، واندفعت خارجا، في حين كان صاحب المكتبة يصيح:

– إلى أين اليوم يا بهاء؟ حتى شايك لم تشربه ؟!

أفقت من نومي – صار مضطرباً أخيراً – واندفعت يداي بلا وعي إلى رأسي تتحسسان وجهي، ونزلت من السرير مهرولاً من دون أن أضع قدمي في نعلي، إلى مرآة طاولة الزينة في غرفة نومي.. وعيناي تندفعان أمامي لتريا.... آه.. كان وجهي هوهو.. الذي ألفته عمري كله، يطل عليّ من المرآة، بعيون يوسعها خوف مشفق، وهبطت أنفاسي في صدري ارتياحا، وقلت من دون وعي: «ألحمد لله..» أما عيناي فكانتا تبحثان في جوانب بيتي وتطمئنان رويداً. لقد كان كابوساً فظيعا، عشت تفاصيله المرعبة خلال نومة على ظهري، وتحسست رقبتي.. كانت تؤلمني بقوة.. فقد كان رأسي يهبط قليلاً عن حافة الفراش بعيداً عن الوسادة عند نومي.. وعدت أردّد «ألحمد لله....»..

عائد إلى أهلي الآن، غير مصدق، وغير فاهم، ومذهول تماماً من هذا الذي رأيته يقع لي في منامي، الذي يتجسد أمامي الآن، ولحظة لحظة كان الأمر يمثل أمامي رعباً وفزعاً مميتين.. أتساءل خائفا، على الرغم من أنني ما زلت أتمثل حلمي، وأستعيد صورتي الرجلين وأسمع صوتيهما: «ترى ماذا سيكون من أمرنا جميعاً لو أن هذا الحريق آت على كلِّ الناس، وأن هذا الطبيب يبدل وجوه الجميع بملامح واحدة جديدة ؟؟» لكن...............

رنّ جرس الباب،فقصد ابني إليه يفتحه، ثم عاد سريعا، وهتفت قبل أن تصلني خطوات الولد:

ـ من؟

– صديقك محمد سالم حمدان..

أسرعت أضع الروب على جسمي، حاثاً خطاي إلى الباب.. كان نصف مفتوح، فمكنني هذا من رؤية جانب لوجه بعث انقباضاً في قلبي، راح يتوضح وأنا اقترب خطوة خطوة، و.... واجهني !! يا للهول..!! إنه يحمل وجهي الجديد في الحلم..!! وجهي المفزع الذي دفعني رعبي منه إلى الهرب.. هتفت:

أنت متأكد أنك محمد سالم حمدان..؟!

– نعم أنا هو..

وقهقه قهقهةً عالية ملقياً برأسه إلى الوراء.. وسأل:

– ألم تعرفني..؟! هل تغير وجهي إلى هذا الحد..؟

قلت ببطء وبحة ذهول تخنقني:

– نعم..

وسكت.. أبحث في وجهه الجديد عن ملامح قديمة عرفته بها كلّ عمري.. قلت:

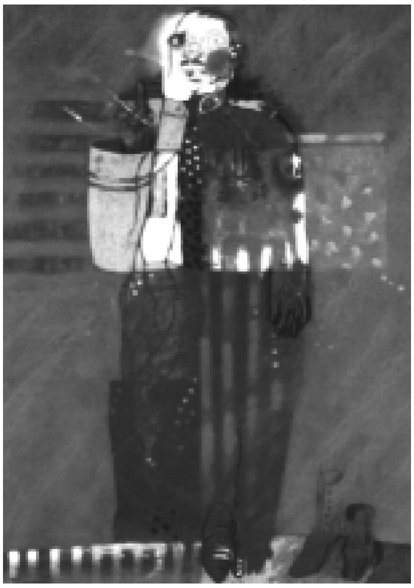
ـ وهل التهمت النار ملامح وجهك القديم....؟

ـ نعم......

ـ وأجرى لك طبيب التجميل عملية شاملة....؟

ـ نعم....

وعقدت الحيرة لساني.. وتساءلت في نفسي.. «أيعقل أن هذا الذي رأيته في حلمي يقع لنا جميعاً الآن....؟؟! »............■



إرهاب

حسب اللـه يحيـى *

وقفت الآنسة ليزا تحدق في الوجوه.. كانت تمارس مهنة التحديق هذه لأول مرة في حياتها. كانت مهمة عسيرة لم تعرفها من قبل.. وليس من السهل عليها أن تصدق قيامها بهذه المهمة.. تلك المهمة الغريبة والمسيرة واللاإنسانية التي وضعت فيها..

ومن قبل كانت تباهي نفسها، كونها تتولى عملاً جديراً بالاحترام.. فهي تحفظ لركاب الطائرة أمنهم وسلامتهم وصحتهم..

تفتش الحقائب والرزم، تبحث عن مخدرات أو أسلحة.. وفي الغالب تجد الاطمئنان في الوجوه إلا في القليل النادر الذي تشك في أمره، وتفتش حقائبه.. أما الباقي فقد كانت تودعهم بابتسامة شفافة، يأخذها المسافر معه إلى فضاءات أخرى. وعندما حلّت الأجهزة الحديثة الكاشفة، باتت مهمتها محدودة.. لا تزيد عن كونها مساعدة لأعمال الكمارك والمراقبة العابرة.

الآن.. وضعت داخل دائرة، ليس بوسعها الانفلات منها.. أو الاعتذار عنها، وتحوّل عملها إلى مسؤولية، والخطأ فيها يجرها والركاب إلى كوارث غير مأمونة العواقب.

– آنسة ليزا. أنتِ موظفة فطنة ونابهة وموضع ثقة.. نريد أن نضعك في موقع ليس بوسع أحد تنفيذه بإتقان أفضل منك.

* قاص وناقد من العراق.

● اللوحة للفنان **يوسف عبدلكي** / سوريا.

– شكرًا. شكرًا أستاذ.. وما هي حدود هذا العمل؟

تحدثت بقلق وخجل.. كانت تعتقد أن عملاً أفضل ينتظرها، ومكافأة تستحقها سوف تمنح لها، وكتاب شكر وتقدير سيصدر بحقها.

ابتسم مدير شركة الطيران، أجاب:

– أنت على علم بما جرى، بما فعله الإرهابيون.. وما سوف يفعلونه إن نحن تركناهم..

– وماذا بوسعنا أن نفعل، أليس بوسعنا مراجعة ما كنا قد فعلناه؟

– بوسعنا أن نفعل الشيء الكثير..

– قبل أن نراجع ما فعلنا..!

– تلك ليس مهمتنا، إنها مهمة جهات عليا.. هي صاحبة القرار.. مهمتنا تقتضي منا الانتباه والحرص وتحمل المسؤولية كاملة.

وماذا بوسع موظفة بسيطة في شركة للطيران.. أن تفعله؟

يمكنها أن تفعل الكثير.. إن هي أحسنت التحديق.

راحت ليزا تراجع الجملة، أن تجد صداها في عقلها وإحساسها.. فماذا يعني أن تحسن التحديق.. وهل كانت تهمل التحديق في الحقائب.. ربما، لكن الجهاز لم يعد يغفل شيئًا دون أن يحدق فيه! قالت:

– وهل سأكون أكثر دقة من الجهاز الكاشف؟

– الجهاز عاجز عن التحديق في الوجوه وقراءة اللغز الخفي في تقاطيع تلك الوجوه.

– ها.. هل سنخضع الوجوه للتفتيش.

– نعم.. هذا ما كنا قد أهملناه، لذلك حدث.. ما حدث.

– أثارت إجابات المدير، أسئلة كثيرة في ذاكرتها، وبدت كمن لا يفهم أبعاد الحديث، وكأن هناك من الأحاديث الخفية ما هو بحاجة إلى إيضاح..

أضاف المدير وكأنه أدرك غموض حديثه.

– ليزا.. أنت موظفة ممتازة.

– أنا.. أنا لا أفعل شيئًا أستحق عليه درجة الامتياز.. أنا أتولى مهمة روتينية، ووجودي لا أهمية له.

– الآن ستكون لك مهمة كبرى، وبعينيك الذكيتين سيكون مصير الملايين.

– أستاذ.. أرجوك لا تسخر مني.

– ليزا.. إني لا أسخر، إن مهمة عملك الجديد تقتضي منك اتخاذ منتهى النباهة والحذر.

– النباهة نعم، أما الحذر، فلا شيء عندي يستحق أن أحذر منه.

– آنسه ليزا.. أفهميني، اقتضى الموقف الراهن، وضعك في موقع المراقبة الدقيقة.. اقتضى أن تكوني محدّقة.. أن تنظري في العيون الزائفة والقلقة والحذرة.. وأنت الأكثر قدرة على اكتشاف الوجوه التي تخبئ الأسرار.

استيقظت ليزا، وكأنما غفوة كانت قد أخذتها عن الزمان والمكان.. استعادت كل كلمة قالها السيد المدير، وامتحنت نفسه بالجواب.. وجدته عسيرًا، وأن عملها غريب وطارئ ويتطلب الحسم السريع.

– أستاذ هذه مهمة صعبة وغريبة، لم أمارسها من قبل.. أعطني فرصة أفكر فيها..

– ليس هناك وقت للتفكير، هناك وقت واحد للتنفيذ.. الطائرة الأولى ستقلع بعد ساعة، لديك الوقت لتجهيز نفسك والالتحاق بالعمل فورًا.. الإجراءات سريعة ومشددة ودقيقة جدًا.. تفضلي.

أدركت ليزا.. أن القرار محسوم، وليس أمامها سوى أن تلتحق بعملها الجديد فورًا. وقفت أمام سلم الطائرة، تستعرض الوجوه واحدًا واحدًا، تبحث عن وجه زائغ يخبئ أسلحة محظورة أو جمرة خبيثة أو شيئًا غريبًا مما لم تألفه العين..

ووجدت نفسها تمارس عملاً إرهابيًا ضد براءة تلك الوجوه.. مثلما أحست أن قوة إرهابية قد ألزمتها بهذا العمل.. وأنها باتت مجندة لدى هذه القوة الإرهابية. إرهاب تخضع له، يقابله إرهاب تتولى القيام به !

كانت حزينة ومثقلة بالهم والندم والاستسلام والتناقض. كانت حاضرة بين أن تنفذ عملاً لا منطق له، أو تتمرد عليه وتعاني من الفاقة والأسئلة..

تساءلت: ماذا يعني أن أحدق في العيون الزائفة؟

يعني: أن أكون في حالة شك واتهام لعيون غير مأمونة ! استعانت بكتب علم النفس، وقرأت تفاصيل عن الشخصية، وألوان العيون.. وتشريح العين.. ودراسات عن الشك والإرهاب والجريمة والمجرمين..

كانت تريد أن تكتشف صيغة علمية وعملية لطبيعة عملها، أن تجد مسوغًا لمهمتها.. غير أنها لم تجد ما يفيد توجهاتها الجديدة.. سوى فراستها، وشعورها الداخلي. كان الشعور بوطأة الإرهاب قد ثقل عليها..

هذا وجه بريء وساذج. هذا وجه حاد وقاسٍ. هذا وجه كئيب وحزين، هذا وجه يحمل البشائر والفرح. هذا وجه.. وجه قلق.. ما هو مصدر القلق.. طلبت وثائقه. كانت كلها سليمة. أعادت تفتيش حقائبه وثيابه.. لم يعد أمامها سوى تفتيش أعماق نفسه وذاكرته وأحاسيسه.. أخضعته لأسئلة شخصية.. أجاب بحذر.. قال إنها شؤونه التي تعنيه، واضطر أن يبوح بها جميعًا ولم يعد عنده ما يخفيه.. رجل اختار الغربة بحثًا عن عمل مجهول في عالم لا يعرف دقائق الحياة فيه.. فكيف لا يكون قلقًا، وهو لا يعرف ما تخبئهُ الأيام؟

اضطرت ليزا أن تعتذر له..

وتكرر الاستجواب، وتكرر الاعتذار..

مرة.. توقفت عند عينين ساحرتين ذكيتين. كانتا أشبه ببحيرتين ساحرتين، كان بودها أن تسبح فيهما، وتعيش وقت مسّراتها في أعماقهما.

سألت الشاب:

– هل تنشد البحث عن بحيرات أخرى في عالم آخر!

– لا.. أنا لست سائحًا.. .أنا أسافر للعلاج.

– ماذا بك.. ؟

– عيناي.. عيناي، لا أرى فيهما إلا الشيء القليل.. لقد تعرضت إلى إشعاعات حربية قاتلة.

فوجئت بخيبتها، بعجزها عن النظر، بخجل وامتحان مر.

– منذ متى..؟

– منذ عام ٩٠. والألم يزداد، والنظر ينعدم شيئًا فشيئًا، أريد الاحتفاظ بما تبقى..

– هل أنت ضابط..؟

– لا .. مدني، موظف بسيط في دائرة للتقاعد.

– أنا أيضًا موظفة – وسكتت عن تحديد العمل الذي تمارسه– قل لي هل أنت متزوج؟

– ومن ترضى برجل يشرف على العمى؟

أحست بهاجس ودي يقرّبها منه، ويجعله على تماس معه، وودت أن تكون له عيونه، أن ترى الأشياء بدلاً عنه.. أن تكون له بديلاً عما افتقده وعاناه وأثقل عليه أعوام شبابه.

أنتابها شعور أن تكون مثله، مثله تمامًا.. أن تشرف على العمى، لا تبصر الناس ولا تبحث عن الأسئلة في عيونهم.. وصار بها رغبة أن تستبدل عينيه بعينيها.. سألته:

– هل.. هل تعلم إن كان من الممكن استبدال عينين مبصرتين بأخرى منطفئتين؟

ابتسم بحزن. قال:

– هل يوجد في الكون من يقبل بهذا..!

ترددت وخجلت وتجرأت على القول:

– أنا مستعدة.. مستعدة للقيام بهذه المهمة.

عجب الشاب من إجابتها. قال:

– هل أنت مجنونة..؟

..وجاء نداء إقلاع الطائرة.. وقف الشاب عند سلّم الطائرة محييا شبح امرأة تلوّح له.. جلس الشاب على مقعدة محدقًا في زجاج لا يرى من خلاله سوى الفراغ.. فيما جرّت ليزا قدميها متجهة إلى قاعة الانتظار، باتجاه الباب الخارجي، ودخول وجبة أخرى من ركاب طائرة ما، تتوجه إلى مكان ما.. وهي تبحث عن عينين زائفتين، علّها تكتشف فيهما الرعب والعنف والأسئلة.. عندئذ ستعلق بصاحبها تهمة مجهولة اسمها الإرهاب، ومسحوقًا لعينًا أسمه الكونتراس أو الجمرة الخبيثة.. أحزانها أن تمارس مهنة الاتهام هذه.. أحزانها أن تفارق بحيرتين منطفئتين.. وأن تظل هكذا.. كائنًا يخضع للإرهاب، ويمارس الإرهاب على براءة العيون.■



من النثر الروسي المعاصر

قلب مانيا المسكين

بقلم: إيرينا بوليانسكايا

ترجمة: نعمان الموسوي *

تتواصل دقات قلب مانيا المسكين، وتهتز معه كافة مصاريع نوافذه، فتحل بداخله كالطيور فتيان ورجال، تارة يحلون حمائماً ويعودون غربانا، وتارة أخرى يتصادمون ريثما يتطاير ريشهم، ومن فوق مانيا تحلق السحب الكثيفة عاليا.

إن قلب مانيا ليس مجرد عضو يضخ كتل الدم إلى كافة أنحاء الجسم: إنه بين الفينة والأخرى يفهم مانيا، وتتردد أصداء خفقاته في أطراف أظافرها، وفي اللحن الصادر فجأة من نافذة الغرباء، ويتغلب دوّيه على إلحاح الضجيج في الشارع، وعلى الخطى المستميلة لشبابها الزائل. ومانيا التي تغادر طيور الحب الخالدة قلبها لا تتذكر شيئا، بل تنهمك في بناء عش لها داخل حلمها، وتغفل النوم لدرجة أنها تلقى بجسدها فجأة في ركن ما في الشارع، أو في الجنينة على مقعد طويل، وهي خائرة القوى، أو تسقط على السرير تماماً كالجثة الهامدة أثناء ترتيب المنزل، ولساعتين تحلق خارج نطاق قلبها مثلما يخرج الغواص من كرة الأعماق، وتبحر في بطء بمنأى عنه، مخترقةً السفن الغارقة. لكن رنين جرس الهاتف ينتزعها فجأة

* أكاديمي من جامعة البحرين.

● اللوحة للفنان **هيثم عبدالله** / البحرين.

من نومها فتطير على قرع الجرس الذهبي حافية القدمين، وتقبض على السماعة، وتخبو ملامح وجهها وكأنها تنصت إلى «آخر الأنباء» لا إلى «أصوات الآلهة» المنتظرة، رغم أن محدثتها هو أنا، صديقتها على أية حال. وحينما أنصت إلى صوت مانيا المندفع على عجل، و الخامد على الفور، احزر أنها قد وقعت مجدداً في الحب، وأن قلبها قد كبر بداخلها بسرعة فائقة حتى بلغ بلعومها فبات كلامها خافتاً غامضا. وبصبر نافذ تتساقط كلماتها: «نعم، شكرا. لا، شكرا. آه، حسنا. لم أنس شيئاً !» هكذا تجيبني حينما أذكرها بعملها، وبأنها تماطل في تنفيذ العمل، وقد تُفصل من دائرتنا. وبشيء من التقزز تضع مانيا سماعة الهاتف.

إنها تعرف: إنه كيفما التصق الجسد بالجسد، بكل باطن الجلد المنبسط فيه، وبكل مسام نهم فيه، لابد أن يبقى شيء ما في الخارج، على السطح، وتنصب الروح بحرية في الروح كما ينصب النهر في النهر، فلا مناص إذن من حرمان الأرواح حرماناً مطلقاً من الأجساد لكي يتدفق منها الحب في نهاية المطاف. لقد استحال قلبها إلى نظرة فاغرة، ساكنة، نظرة أجهدتها رؤاها العجيبة لكنها بقيت عاجزة عن التغلغل إلى أعماق القلب الآخر. وها هو الظلام الغاضب يتفرّس في وجهها: إنه البرق الفوسفوري الخامد لصوت الهاتف. السعادة و التعاسة: إحساسان متلازمان، في آن واحد، متكافئان في القوة، يهزّان القلب كالأرجوحة فتهز بدنها القشعريرة. وبكل عنفوان مزيج السعادة والتعاسة المتضافر في الروح تنادي مانيا: فيتالي، فيتالي، ومستحيل ألا يثب فيتالي في الظلمة كالملسوع. وفي لمح البصر تكون الحياة قد عبرت إلى الشاطئ الآخر، وصوبت من هناك على مانيا نظرة عتاب. ما لمانيا وعتاب الحياة ! ما لها و للبشر كلهم مجتمعين ! بالأمس قرأت أفكاره قبل أن تأوي إلى الفراش، ويخيّل لها أنها قرأت كتاباً رائعاً ! أما اليوم فكل ما عشقته في هذه الدنيا قد أعرض عنها في لحظات الترقب العصبية التي تحركها بنفسها الواحدة تلو الأخرى كما تحرك الخزائن، كل شيء قد أعرض عنها في هذا الزمن النهم الذي التهمها بشهية عظيمة: هكذا مثلا صارت الحروف تنهال من الكتب وتتكدس أكواما كالقمامة. إنها ترى فيتالي وكأنه هذيان. عيناه أيلان يرتويان من الينبوع، من نظراتها الجنونية المتملصة. سأجود ببهجة الدنيا بأسرها ودمائي كلها للسحر السماوي... حينئذ سيدوي جرس مصمٍّ للآذان: لقد قبل المصير قربانها. مانيا تندفع نحو الهاتف، وفوق رحابه يبزغ الفجر وحول سماعته تحوم طيور الجنة. وصوت فيتالي ينساب كالنهر، ويغنّي لمانيا كالشمس، كالريح، كالنسر، وفي هذه اللحظة، في لحظة المحادثة المتقطعة، والمفعمة بالقلق الصاخب، والمداعبات الماكرة تشعر مانيا بالسعادة تغمر قلبها، ويخيل لها أن الرب قد أرسل أشعة السعادة كلها من مكان ناء إلى روحها.

– هل فكرت فيّ ؟

– لا، كنت نائمة، تعترف مانيا بصدق.

– ولم تفكري فيّ وأنت نائمة ؟

صوته كالتيار يخترق بدنها، لكنها تجيبه قائلة:

– لا، حتى الأحلام لم تراودني أثناء النوم.

– وبالأمس قلت أنك ستذكرينني حتى لو داهمك الموت.

وتجيبه مانيا بابتسامة مسالمة:

– إذن فقد كان نومي أعمق من الموت.

ويكر فيتالي قائلا:

– وتريديني أن أصدق هذا الكلام !

إنه، فيتالي، كنحن جميعا، يهوى تعذيب الإنسان، والتفرج على تضايقه.

– فيتالي، لا تصدق الآخرين، صدقني أنا وحدي.

ترد مانيا في نفسٍ واحد: فيتالي: تعال وأسكن معي، إلى الأبد، إن شئت، وأن شئت فأسكن بقدر ما تشاء.

– أنت يا مانيا توافقين بسرعة على أن أجيء وأسكن «قدر ما أشاء»... وماذا بعد– أتعرفين ماذا يحصل بعدئذ ؟

مانيا لا تعرف، ولا تتذكر ذلك. لقد ظهرت إلى

الوجود الآن، مولوداً جديدا، وُلد قبل أسبوع، حينما كانت تسير، وبالكاد تجر قدميها، على طول شارع «بيترسكايا» خلف ضجيج العربات بعد أن ودعت حبها الأخير، وقد ارتسمت أمام عينيها لوحة واحدة: توليا وزوجته في شرفة منزلهما ينشران ملابس الأطفال، وكأن مانيا قد أصبحت أثراً بعد عين. لقد مرت فترة طويلة منذ أن همس توليا في السماعة قائلا: ما الخطب ؟ هل فقدت رشدك، ألا تستطيعين اختيار وقت آخر ؟ لكن مانيا لم تكن تملك وقتاً آخر، وحياة أخرى أيضا، فمراراً كانت تنسى أموراً دقيقةً كأن يكون توليا مثلاً رجلاً متزوجا. هكذا سارت كئيبة، متثاقلة الخطى، خامدة، تجّر حذاءها الرياضي، وقد تقوّس ظهرها فوق قلبها المتعب، وفي هذه اللحظة أوقفها فتى ارتسمت على محياه ابتسامه ساخرة خبيثة متسائلاً: «هل لي بسيجاره أيتها الفتاة؟» ومانيا تندفع على الدوام نحو الصراع مع العقبات، فحينما تقابل شخصاً مستهتراً تشرع على الفور في استنهاض روحه المضيئة، وتهب في اقتحام حياة الآخرين وبيدها سلاح واحد هو قلبها سريع الاشتعال، وعيناها المذهلتان اللتان تشعان بريقاً تحت كشة شعرها الطويل الأسود، كممر الهجاء الفاصل بين أعشاب الخلنج واليراع. وعثرت مانيا على سيجارة. أما بقية الحكاية فمملة بالنسبة لنا، نرحل معها لأننا نحفظ خط السير هذا عن ظهر قلب، أما بالنسبة لمانيا فقد بدأ كل شيء من جديد، من جديد تفتحت لها، مثلما حصل مع الأمير جفيدون، أبواب مدينة سحريه طافت في أرجائها معه مرات عديدة، وأتفق يوماً أن سارت لوحدها، فكان وضعها شاقاً وكأنها كانت تسير متثاقلةً بيد مخلوعة.

– هل تحبني ؟

– نعم، أجابها كمن قطع كلامها.

لم تتذكر مانيا أن شجرة البتولا الصغيرة النامية على تل دير «دنسكوي»، هي ذات الشجرة التي شهدت معها، هي وتوليا، قصتيّ حب سابقتين، إحداهما مع أندريو، ابن ولاية ايلينوا الأمريكية، الذي كانت مانيا تحشو دماغه حشواً سريعاً باللغة الروسية، وليس بالروسية وحدها، لم تتذكر أنها جلست نفس الجلسة مع فاليري، حبها الماضي، وقد أرخت رأسها على كتفه، وهي تضحك ساخرةً من إعلان السينما الفظ المعلق أمام المقعد الطويل. وحينما أخذ فيتالي راحة يدها الصغيرة وصار ينفخ فيها بحذر، إما ليبعث الدفء فيها، أو ليضخّم خط الحب المرسوم بداخلها، فقد كادت قدماها أن تصابا بالشلل بسبب رقتها تجاهه، لم تتذكر أنه في قصة حب سابقة كان يبعث الدفء في يديها بكل إجلال واحترام الأرمني روبيك الذي قضى نحبه على إثر مرض عضال في الدم لكنه لم ينس مانيا. لم تتذكر مانيا شيئاً على الإطلاق. وتلك المرأة التي وقفت منذ ثلاث ساعات تحت سقف الشرفة الغريبة حدباء، خامدة المشاعر، ذات وجه متفحم، لم تمت بصله تماماً لهذه الفتاة اللعوبة التي كان كل شيء فيها ينمو، ويحيا، ويتلألأ: شعرها، وسترتها النايلونية، ويدها. إن عظمة مانيا تكمن في رقتها القادرة حتى على إذابة الثلوج في القطب الشمالي، وفي عينيها اللتين تشعان كنجوم لا تحصى في سماء سوداء، وفي الفضاء الذي يكبر في قلبها الإنساني المفعم بالطيبة كما تكبر الموسيقى من بين ثنايا السلم الموسيقي، وتغلى السعادة في مانيا كالهواء المغلي في أحشاء أوراق شجرة الكرز البيضاء.

وفيتالي يكبر في نظر نفسه الذاتي متصوراً أنه قد نحت بيديه الذاتيتين امرأةً رائعةً من كتلة طين شبيهة بالإله، ويخامره شعورٌ بأنه إله شاب، ولا ينتابه أدنى شك في أن وجوده الفعلي مجرد ذريعة لمانيا، وفي أنه قد دنا صدفةً بولاعته من قشة مجففة من الحب تشتعل، وتواصل اشتعالها الآن كالشعلة... الأبدية التي يتعذر اطفاؤها، لكن يمكن تدفئة الأيدي والجسم فقط بجانبها: وبصعوبة يشتعل قلبه بلهيب نار الشك. إنهما يطوفان في أنحاء موسكو، ويحلّقان بين النجوم. وفجأة، كالمسمار الصدء يخدش صوت الجرس الأذن التي لا تستجيب لصدى موسيقى البيئة، وعتمة الحب الطفولية: ما الخطب، ألم تعرفيني ؟ أنائمة أنت ؟ إنه توليا. «لماذا صمتنا؟» مانيا لا تفكر بشماتة قط: ها قد

تذكرني عزيزي فجأة. إنه صوت قادم من كوكب آخر. إنه رائحة حساء البورش الذي أعدته مانيا لتوليك يوم أول أمس، ونسيت أن تضعه في الثلاجة فتحمّض. توليا صوت طائش، ميت، سحابة صغيرة، صوت مملّ سمعته يوم أول أمس. وتعجبت مانيا متسائلة: ماذا يريد ؟ ووجهت له السؤال مباشرة: «ماذا تريد ؟». وانفجر توليا ضاحكا، وعجز عن الإجابة لكنه أجاب على الفور: جسدُكِ أنت. وحول إجابته تكدّس خليط مشوّش من الكلمات المضطربة لأنه أيضاً شّم رائحة البورش الحامض وهو واقف عند داره على شارع فافيلوفا: لقد طار جسد مانيا، إنه الآن جسم سماوي. وفيتالي يتكئ قليلاً على كوعه، وينظر من خلال شعره الطويل المعقود إلى مانيا. وتنظر مانيا إلى فيتالي، وتنسى أن ترد على توليا، فجسدها قد طار على أية حال، والآن لديها جسد جديد، وقلب طاهر كطهارة المعبد الإلهي. وتضع السماعة تلقائياً ثم تنتزع سلك الهاتف من البريزة دون أن تفكر بأن توليا.. توليا حينما لا يشبع أكلاً فإنه لن يعطي شخصاً آخراً كسرته المشروعة بأي ثمن كان، سينتزعها من البلعوم ولن يسلمها لأحد، وربما قذف بها بعدئذً متقززا.. لكنه قادر على مضغ الآخرين، الآخرين وليس مانيا، التي لم تعد مانيا ذاتها، فمانيا اختفت من الوجود. ولا يحضرها مشهدُ مألوفُ: توليا- وقد أحس بالخطر هنيهة- يطالب بصوت ناشز زوجته بعشرة روبلات، وهو يعي أن مانيا قد بدأت تتشاقى قليلا، لذا فأن المشروب في هذه اللحظة لا يفي بالغرض، فالمطلوب حركة محددة، شيء شبيه بباقة زهور، زهور بالتحديد، وبمسحة من الحزن تسلمه زوجته ورقةً مالية. وتمر سريعا أمام ناظريه درجات السلم تحت درجات سلّمهُ الكبرى، كصفحات الرواية التي لا تموت في نهايتها البطلة بل، هيهات، تتعافى. هاكِ الزهور: إنها تذبل في ورق السولفان، مع أن هناك دمعة احتيالية تلمع على أوراقها. ويتصوّر توليا كيف سيقدّم لمانيا باقة الزهور كهديه، وكيف سيضمّها إلى أحضانه فيما بعد ! ويكاد يفكر توليا بِرقّة ويسأل نفسه: إلى أين ستتوارى عن الأنظار ؟ إنها إنسانة عطوفة، إنها أعجوبة ! وكالمراهق يقفز توليا في الباص أثناء السير ومانيا تدلعه: «طفلي»، وكأنها لا تشاهد الصلع في رأسه، وفعلاً لا تشاهدين يا مانيا، فالواجب النظر إلى الجوهر- ويبتسم توليا للجناس الذي دار في خاطره، والذي علقّت عليه مانيا لو سمعته بقولها: «أف !»، لأن جوهر الموضوع ثانوي برأيها. وريثما يؤدي توليا مهمته الأساسية تواصل أوراق الشجيرة وأغصانها خشخشتها فوق رأسيهما. إنها لفتاة ساذجة، رغم أنها في التاسعة والعشرين، لكنها مع ذلك تتمتم لنفسها كالطفل الصغير، وتوليا تصور من قبل أنها تتمتم، أما الآن فيعتقد أنها امرأة تداعب الأطفال.

هاهو توليا يركب الباص، ويتراقص في ساحته الخلفية الصغيرة متلهفاً للقاء مانيا، ومانيا تطير مع فيتالي في المترو ثم في الباص قاصدة أرض أرخانجلسكويا١. ومرة أخرى لا تتذكر هنا أنها تقّل بين الفنية والأخرى مالكي قلبها، ضيوفها المؤقتين، إلى هذا المكان مثلما يفعل مرشد الجولة مع المشاركين فيها. وبوسعنا أن نشكل نخبةً شيقةً حقاً من هؤلاء الضيوف النبلاء، نخبةً تكاد تكون ذات طابع أممي. تجمّع صداقي للشعوب نواته مانيا. وعلينا ألا ننسى أن نصحبهم معنا كلهم: زميل الصف منذ أيام الطفولة العاجز عن نطق حرف «الراء» في اللغة الروسية ؛ وجندي ؛ وبحار ؛ ويوغوسلافي كان يبني في وطن مانيا مجمعاً ؛ والشاب جينيا -أحد نشطاء الكومسمول٢، الذي احترق في موقع العمل، وهو السبب في توقف صعوده على السلّم الوظيفي ؛ وأستاذ المدرسة الثقافية التنويرية الجذاب و الكئيب، الضليع في الشعر لا في مسائل الحياة ؛ وروبرت الطيار، قائد الطائرة الشراعية الذي تردّدت مانيا على زيارته في المستشفى لفترة طويلة ثم ابتعدت عنه، وانطلقت إلى موسكو بمجرد أن وقف على قدميه ؛ وابن مدينة أخرى كان زميلها في معهد التربية، وقد كان نجم موسيقى الروك الذي تهافتت الفتيات على مصاحبته، لكنه أحب مانيا لوحدها حباً رقيقاً ؛ و روبيك- الأرمني الذي أتيحت له

فرصة ليحيا من جديد لأجل قضية حب مانيا ؛ وأندريو، بابتسامة الأجنبي الرائعة ملء فمه... أحبت مانيا مرتدي سراويل الجينز، والمعاطف البالية، والذين لم يجرؤوا على تخيّل إمكانية قراءة القصص الجاسوسية باللغة الإنجليزية كما كانت تفعل مانيا نفسها، وأولئك الذين قرأوا مؤلفات جويس باللغة الأم وهو ما كان فوق طاقتها، والذين تقلبوا في الثراء، والطلبة المساكين، والرجال المستقلين ذوي الأطباع الصارمة، والمخضرمين، والاتكاليين- لقد ربطتهم مانيا جميعا بتاج مشترك، وصرت أنا عاجزةً عن استيعاب هذه الحقيقة.

وقلت لها يوما على وجل:

- عزيزتي مانيا، لابد ان تكون هناك ثمة صلة روحية.. فكيف إذن أنت...

- وتمطّت مانيا، ثم ضحكت في استخفاف وسخرية قائلة:

- تريدين القول أنني لا أحب سوى الرجال ذوي القامة الرشيقة.

.. والوسيمين ذوي الملامح البدائية، وطوال القامة، والواثقين من أنفسهم، والفتيان الخجولين...

- ولكن لا بّد من الصلة الروحية !

- ماذا تقصدين بذلك ؟

... والطيبون، والنبلاء- والحساد، والطموحون.

إن كل كلامك مقتبس، غريب، نسخة طبق الأصل لجوي»، ونسخة أصلية لكافكا. هذه هي حصيلة التدريب العقلي القاسي: باسترناك السابق وبلوك اللاحق.

... وطبيب أمراض النساء فاليري والمهندس توليا...

- ومع ذلك، مع ذلك- على أي أساس تعاشرينهم ؟ ليس على أساس بيولوجي، أو اجتماعي، أو روحي، وفوق ذلك كله: ليس على أساس مادي- تُرى على أي أساس ؟

- إحزرى- قالتها مانيا بدون أي أثر للابتسامة على محياها.

ها قد التأم شمل كل المشاركين، منّ تخلّف عن ذاكرتي ؟ دعهم يلحقون بنا، دعهم. يمكننا مرافقتهم إلى خط السير المعتاد وسط اللوحات الشيباء، وشعلات النار الخامدة. لكن الحزن كالشيب الباكر أفسد بهجة الصباح عند مانيا، وما الداعي للكآبة كالطير المحروق الذي يعرِّج أمام أعين النظارة.

يحل الخريف متملقا. وفي شهر أيلول، حين ينحسر لهيب القيظ، وبالكاد ترتسم ملامح الخريف، ترحل مانيا إلى نهر الفولغا بضواحي «كاميشين» لزيارة أمها. ومهما كان مسار شئونها العاطفية حتى ذلك الحين فإنها تركب القطار بقلب أبيض، وتذرف الدموع أثناء وداع الحبيب، وتنساه حالما تدخل عربة القطار. إنه قطارها، والوجوه- وجوه أبناء قريتها وأحبتها، ورائحة البقعة المنسية لديها، والحديث المعتاد الذي تندفع للمشاركة فيه في الحال: «نهر الفولغا- مجرة روسيا»- كانت هذه العبارة مطلعاً لإحدى قصائدها التي اطلعت عليها قبل أن أتعرف على مانيا. أما اليوم فمانيا لا تنطق بكلام مشابه عن الفولغا، فأغنية: «نهر الفولغا يصب في قلبي «تجعلها تحتدم غيظاً لدرجة الاستعداد لصفع المذياع المنتفخ الذي تقيأ على أية حال كذباً بما يكفي. غير أن هذا الكذب الأشبه بالحقيقة- عند مانيا على الأقل-، هذا الكذب أسوأ عندها من خداع توليا المصطنع عندما أكد لها مرةً أنه ذاهب في مأمورية، بينما شعرت هي بأنه ينشد الراحة من حبها العنيف ليس إلا.

ولا بد لمانيا، بالمنظور المثالي إلى سفرتها، من أن تتجوّل في قريتها بروح بهيجة، وتقرأ الروايات على الأرجوحة الشبكية المعلقة بين شجرتيّ خوخ، وتشترك في حديث ودِّي مع أمها المسنّة التي تتقاذف معها الشتائم على طول الخط- لكن مانيا تعاتب أمها بأن الجميع يستغفلونها، لأن البطاطا التي تزرعها بنفسها في تربة ذات سماد طبيعي ممتاز تُباع بسعر تافه، ولأنها تقدم دوما معاشها التقاعدي الضئيل قرباناً للمعبد الإلهي، بينما مانيا نفسها تحب أيضاً الوقوف أمام جيورجي- الظافر٣ دون أن تكترث بتوزيع مال

محفظتها على المتسولين.

وفوق سماء الفولغا تخيِّم السحب العظيمة، ومن المزرعة يتم سحب أكياس البطيخ الأحمر ويتواصل صرير المرسى الصغير، وتقوم الطراريد بدحرجة الأمواج عليه حال اقترابها منه، وتنزلق القدم على الأحجار الخضراء البحرية، وكأن حياة برمتها لم تكن أصلا. لكنها كانت موجودة- بشهادة سيقان الأحراج العارية من جهة اليسار، وهدير الزوارق التي تمخر عباب النهر، وإيماءات البشر الذين تغيروا أيما تغيير- فمن النادر أن يصادف المرء اليوم إنسانا مرحاً يدحرج له من القلب بطيخة، أو يرمى له ببزرةٍ في طرف ثوبه. ويسير أناس مجهولون، يترجلون من على متن اللنش، ويجرّون حقائب وشنط السفر، والمواد الغذائية التي جلبوها من المدينة، وغالباً ما يكون هؤلاء مخمورين، وغالبا ما يدفعهم الفراغ القاتل لتبادل الشتائم فيما بينهم لمجرّد تحريك الألسن ليس إلا. وحينما تشبع مانيا من هذه المناظر، وتستنشق قدراً وافراً من الغبار العزيز على القلب، وتشيع امرأة عجوز أخرى فارقت الحياة إلى مثواها الأخير، تعود إلى موسكو بشعور الوحيد الذي بخل الناس عليه بمشاطرة مشاعره.

ويستقبل فيتالي مانيا. لقد جلبت له بطيخة.

وفي اليوم التالي يخاطب مانيا قائلا:

- مان، يا مان، لن تصحبيني إلى مكان عقد القِران، أليس كذلك ؟

وتجيبه مانيا بصدق:

- هذا مستحيل.

ثمة شيء ما في جوابها لا يروق لفيتالي، ولكنه لا يعرف ما هو هذا الشيء بالتحديد.

- مان، وهل تزوجت من قبل ؟

- تزوجت ؟ نعم.

- لا، أقصد أحقاً كنتِ متزوجةً ؟

- وإلا كيف ؟

- كم مرة يا مان ؟

- مرتين، تجيبهُ مانيا بعدم اكتراث، فهي تقول الحقيقة دوما.

وبعد صمت يعود فيتالي يتساءل وهو ينظر جانباً إلى مانيا:

- وهل كنت تحبينهم ؟

- أحبّ منّ ؟

- أزواجك.

- آه، تجيب مانيا، ثم ترقع خرقا في فانيلتها الرياضية، وتقطع الخيط بأسنانها القوية الناصعة البياض، وتقول: كنت أحبهم على الأرجح.

وتشرع مانيا في التفتيش في سلتها الصغيرة التي تضع فيها الأشياء البالية.

- وهل كانوا يحبونك ؟

- من هم ؟

- أزواجك طبعا.

- أحبوني على الأرجح لدرجة أن أحدهم أخلى الشقة لي.

- وإلى أين ذهب ؟

- هو ؟ تزوج.

- وهل تأثرت ؟

- لقد وجدت له أنا بنفسي الزوجة. كانت زميلتي في معهد التربية. إنها فتاة طيبة.

إنها تتحدث عنى، لكنني لا أتدخل بل أنصت إلى حديثهما عن بُعد.

ويقول فيتالي وهو مستغرق في التفكير:

- يجب ألا يتزوج المرء حين يحب، وإلا فسوف يشهد تبدد الحب المتأجج يوماً عن يوم... وتوافقه مانيا مجيبة:

- من الأفضل له ألا يشهد ذلك.

ولفترة طويلة تحوم مانيا مع فيتالي تارةً حول الغابة، وتارة أخرى حول المدينة، ومن حين لآخر ينادي أحدهم مانيا: أيتها الفتاة ! أحقاً لم تعرفينني ؟ «ويتلفت فيتالي بحذر تأهباً لصد المشاكسين ان استدعي الأمر- وهي ميزة يستحيل انتزاعها منه. وهو شخص طيب عموما. لكن أوراق الأشجار تتساقط. وليّت يا صيفي، طرت بثلاثة أجنحة، وسيطير بعدك

الخريف، ويمضى قطار العمر كله... بعيداً عن أيام البشر الجامحة الخطى. وتتغلغل ورقة الشجرة خلف قرينتها التي نبتت قبل عام نحو أعماق الأرض إلى حيث يغني العشب المقبل. ويهاتف فيتالي، ومانيا على ما يبدو عاشقة، لكنني أصادفها يوما، وهي تتسكع في أرجاء موسكو، كالشعلة الخامدة، أراها مغبرةً مرهقة، وحذاؤها الرياضي يخفق في قدميها، وأدرك أنها قد سلمت العمل منذ أمد بعيد جدا، وأعدت مجموعةً من الترجمات الجديدة، وظهر لديها فائض من النقود- هلا عرجنا على مطعم ؟.

إنها تمشي وقد تقوس ظهرها، ويداها مدسوستان في أعماق جيوبها، والسماء الرصاصية تضغط على أكتافها الهشة، ويزحف الضباب على الأرض نحو قلبها المقفر. ويبدو كأن أحدا لم يعشقها قط، وكأنها هي الأخرى لم تعشق أحداً قط في حياتها، إنها شخص في غاية الذكاء، فبسرعة تستخلص الجوهر في أي حديث، وفي وضوح تام ترى البشر.. وبدقة تامة تقيِّم الموقف السائد في العمل- إننا لا نتحدث عن الحياة، لأننا لا نعرف: أهي موجودة أم لا، فإن كانت موجودة، ففي ماذا يتجلى وجودها على وجه التحديد، إنها غير موجودة في الأحلام القصيرة الساطعة التي يقطعها رنين جرس المنبِّه، وهذا هو ما يحز الألم في النفس فعلا .■

الهوامش:

١- مدينة أثرية تقع في ضواحي موسكو.

٢- منظمة الشباب في العهد السوفيتي.

٣- محارب دافع عن الفقراء، وقد ورد ذكره في الإنجيل.

إيرينا بوليانسكايا: كاتبة روسية تخاطب بأسلوبها الأدبي العقل والوجدان، وتمتاز قصصها العاطفية بعبق ساحر يخترق طباع أبطالها، فيضفي على مشاعرهم وتصرفاتهم صبغةً جماليةً فريدةً تداعب الأحاسيس، وتدخل في نفوس القُرَّاء البهجة والمتعة. وقد نُشرت هذه القصة- كأول محاولة نثرية للكاتبة- في صحيفة «ليتراتورنايا غازيتا»، في العدد رقم ٥٣١٠ الصادر بتاريخ ٥ سبتمبر ١٩٩٠م.

حوار (ثقافات) مع

محمد الهادي الطرابلسي



حوار: هيئة تحرير ثقافات

د. علوي الهاشمي:

باسمكم جميعا أعضاء هيئة تحرير مجلّة ثقافات نرحّب اليوم بالأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي من الجامعة التونسيّة وهو الأستاذ المعروف بالدّراسات الأسلوبية ويعدّ واحدا من روّاد هذه الدّراسات في الوطن العربي وخاصّة في بلاد المغرب العربي، وفي الحقيقة في الوطن العربيّ كلّه يعتبر أوّل من اشتغل بهذا المجال وباقتدار واضح على الساحة الثقافية.

باسمكم نرحّب به اليوم، ولا أريد أن أطيل في تقديمه فجميعكم مطّلع على أكثر مؤلّفاته، وقد حاولنا توفير بعض هذه المؤلّفات ممّا توفّر لديه، كما وفّرنا صورا من بعض لقاءاته الصحفيّة وقد اطّلعت عليها أنا شخصيّا واستفدت منها كثيرا خاصّة من الأطروحات التي يطرحها في الإجابة عن الأسئلة. وإن شاء الله سأتداخل ببعض هذه الأسئلة أو بعض هذه المجالات أو الأطروحات في المقبل من الوقت.

وسنترك في البدء للدكتور الطرابلسي أن يعطينا في ربع ساعة ملخّصا عن أبرز الإشكالات والأسئلة التي أثارتها تجربته في مجال الأسلوبية والعمل الفكري وتحليل النصّ الأدبيّ وربّما ارتباط ذلك في الجامعة بالعمل الأكاديمي أوّلا ثمّ بالعمل الإداري أخيرا، وبعد هذه الإثارة والأسئلة والموضوعات نفتّق مجريات الجلسة بما في ذلك مجريات كلامه على عدد كبير من الموضوعات. فليتفضّل.

د. محمد الهادي الطرابلسي:

شكرا للدكتور علوي هاشمي، صديقنا وزميلنا، نائب رئيس الجامعة. ونودّ أوّلا أن نردّ التحيّة الجميلة بما نرجو أن يكون تحيّة جميلة أيضا فنحيّيكم ويطيب لنا أن نشكركم على هذه الدعوة وأن نحيّي بنفس المناسبة جامعة البحرين ممثّلة في كلّية الآداب على الاستضافة الكريمة وأن نتوجّه إليكم أنتم أعضاء هيئة مجلّة ثقافات بالتحيّة الخالصة الخاصّة، أنتم جنود الخفاء، على عاتقكم يقوم الجهد في ثقافات وعلى ثقافات يعوّل الناس في الاستفادة.

السؤال الضمنيّ المطروح يرجع إلى طلب الحديث عن المسيرة العلميّة. وفي الجواب نقول: إنّ تجربتنا في البحث العلميّ امتدّت على أكثر من ثلاثين سنة كانت مشفوعة بعملنا في التدريس وما نسمّيه التأطير أي الإشراف والتأهيل، الإشراف على أبحاث الطلبة وتوجيههم في مختلف مستويات دراسات الدكتوراه ويدخل في التأطير أيضا تكوين الطلبة وتوجيههم في مختلف مستويات التعليم الجامعي، وقد انضافت إلى واجباتنا في التدريس والبحث والتأطير مشاغل تربويّة علميّة، إداريّة وأكاديميّة، وذلك منذ خمس عشرة سنة، إذ حظينا بثقة زملائنا في الجامعة وبثقة السلطة فتولّينا مهامّ إدارة قسم البحث في اللغات والآداب، فرئاسة قسم العربية، فعمادة كلّية الآداب بجامعة منّوبة إلى جانب عضويّتنا بهيئة مجلّة حوليّات الجامعة التونسيّة ثمّ رئاسة تحريرها فإدارتها. ونواصل إلى اليوم بكلّ اعتزاز الإشراف على حوليات الجامعة التونسيّة مع نشاطنا المتواصل في الحياة الثقافيّة بتونس وخارجها في إطار اتّحاد الكتّاب التونسيّين وكذلك في إطار الندوات العلميّة والملتقيات التي ننظّمها نحن أو تنظّمها مؤسّسات ثقافيّة أكاديميّة أو ثقافيّة عامّة، وذلك عندما تكون مشاغلها مطابقة لمشاغلنا، وكلّ ذلك بحسب ما يسمح به الوقت والجهد.

أمّا التكوين الأصلي الذي حظينا به فكان في قسم العربية من كلّية الآداب منذ أن أصبحنا من طلبته وذلك سنة ١٩٦٤، وبه تواصل تكوّننا في التدريس والبحث حتّى يومنا هذا. دخلنا الجامعة التونسية كلّية الآداب سنة ١٩٦٤ ولم نخرج منها. دخلناها لطلب العلم ثمّ تولّينا التدريس فيها منذ سنة ١٩٧٢ بعد أن درّسنا بالثانوي ومازلنا نستفيد منها ونتكوّن فيها ونشرف على تكوين الطلبة ونشارك بالبحث. تلقّينا دروسنا على أعلام أجلاّء متّعهم الله بالصحّة، منهم الدكاترة: عبد القادر المهيري وأحمد عبد السلام وفرحات الدشراوي ومنجي الشملي ومحمد عبد السلام، ومنهم فقيدا الجامعة: صالح القرمادي والشاذلي بويحيي رحمهما الله تعلّمنا منهم الكثير. تعلّمنا البدء بتركيز الجهد على تحليل النصوص والتعمّق في موضوع الدّرس لتمثّل الأدب والفكر قبل الدخول إلى النصّ من باب ما كتب حوله على أن يكمّل البحث بعد ذلك بقراءة ما كتب حول النصّ ومناقشته، ولم لا الإضافة إليه إن أمكن ذلك، تعلّمنا الانطلاق في مباشرة النصّ بالتحليل من اللغة التي كتب بها لأنّ اللغة هي المادّة الأساسية في تكوين النصوص، لا الانطلاق من فكرة عابرة أو فكرة متوهّمة أو متصوّرة. وتعلّمنا توخّي الموضوعيّة قدر الإمكان واعتماد أساليب البحث القويمة والمنهجيّة السّليمة لتجنّب الانطباعات الذاتية. وتعلّمنا كيف نصقل الحسّ النقديّ فينا، وكيف نبني شخصيّتنا الفكريّة بما يجعلها متجذّرة في واقعها الجغرافيّ والتّاريخيّ متفتّحة في ذات الوقت على الثقافة العالميّة الحيّة من النافذة التي كانت وسيلتنا في ذلك وهي اللّغة الفرنسيّة طبعا بعد اللّغة العربيّة. واشتغلنا إلى جانب عملنا في الجامعة في أطر علميّة أخرى تنتمي إلى الجامعة التونسيّة ولكن تنظّمها مؤسّسات أخرى من ذلك قسم اللسانيات بمركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بتونس. ودخلنا عالم البحث والنشر من باب الأدب الأندلسيّ عندما عقدنا بحثا في شعر ابن حزم صاحب طوق الحمامة وحقّقنا قسما نبّهنا إليه من ديوانه الضائع وقد نلنا بهذا البحث دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي من الجامعة الفرنسيّة (ليون ٢) بإشراف المستشرق (روجي أرلنداز) ويرجع الفضل في

حصولنا على المخطوط إلى أستاذنا الكريم عبد المجيد التركي. مدّنا بصورة منه فاشتغلنا عليها وحقّقنا القسم الذي ثبت لنا أنّه من شعر ابن حزم ولم يكن معروفا ونشرناه وكان ذلك أوّل بحث ننشره في مجلّة أكاديميّة هي حوليات الجامعة التونسية سنة ١٩٧١. وتواصل بعد ذلك اهتمامنا بالأدب الأندلسي. بحثنا في مصادر التصوير في شعر ابن زيدون واشتغلنا بتحليل نصوص ابن خفاجة في وصف الذئب من زاوية المواردة أو تضافر النصوص وبتحليل المقامات اللزومية للسرقسطي وفي الأندلسيات أهمّ شيء قمنا به بعد ذلك هو تحقيق ديوان يصدر لأوّل مرّة هو ديوان عبد الكريم القيسي، حقّقناه بالاشتراك مع زميلنا وصديقنا جمعة شيخة. ذكرنا هذا لأنّ منطلق البحث عندنا كان الأدب الأندلسي. وقد اهتممنا بنصوص عديدة أخرى نثرية وشعرية قديمة وحديثة، مشرقية ومغربية. وكلّ ذلك كان في إطار مشغلنا الأساسيّ وهو الدّرس الأسلوبي. وفي هذا الإطار نشرنا أبحاثا في مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب (١٩٧٥) وفي منهجيّة الدراسة الأسلوبيّة (١٩٧٨) وفي دور الأسلوبيّة التطبيقيّة في وصف نظام اللغة (١٩٧٨) ثمّ كان كتابنا خصائص الأسلوب في الشوقيّات. بحثنا في هذا الكتاب سبق هذه الأبحاث وتواصل معها وامتدّ بعدها. عشنا ما يزيد عن ستّ سنوات مع أحمد شوقي في شعره أحلى أوقات البحث وأشقّها في نفس الوقت. قرأنا الشوقيات وأعدنا قراءتها، قلّبناها تقليبا. درسنا في هذا الشعر أساليب مستويات الكلام وأساليب هياكل الكلام وأساليب أقسام الكلام.

ويطيب لنا أن نلاحظ اليوم أنّ جهدنا في هذا الكتاب أثمر جهودا عديدة استفادت منه وناقشته وأضافت إليه أشياء في مادّة العلم ومنهجه وفي مصطلحات العمل ما شرّفنا وضخّم مسؤوليّتنا وساهم في تنشيط حركة البحث في الأساليب. من هذه الجهود جهود صديقنا وزميلنا د. علوي هاشمي في البحرين وإن كان قد وجّه الدراسة الأسلوبية صوب أساليب الإيقاع وهو مشغل من المشاغل الراجعة إلى البحث في أساليب تفاعل المبنى والمعنى في الكتابة الأدبية وكذلك جهود أحمد بن الحسن في موريتانيا وجهود زملائنا في تونس: الهادي الجطلاوي وعبد الله صولة والشاذلي الهيشري وفاتن حسني ومحمد بن عيّاد وعامر الحلواني وحاتم عبيد وغيرهم.

وعندما لمسنا رغبة عند القرّاء في الاستفادة من التحليل الأسلوبي جمعنا جملة من تحاليلنا وأصدرناها في كتاب جعلناه بعنوان تحاليل أسلوبية (١٩٩٢). ولذلك أجبنا كلّما سئلنا أنّنا نصنّف نفسنا دارسا أسلوبيا وفي جميع ما اشتغلنا به تدريسا وبحثا لم تكن غايتنا منه «تبييء» الأسلوبية الغربية في حظيرة العربية بقدر ما كانت إنتاج معرفة بالعلم والعمل تنطلق من تصوّراتنا وأدبنا وتستند إلى استفادتنا من الثقافة الأجنبيّة الحيّة. وإضافاتنا إذا استطعنا أن نتحدّث عن إضافات، واضحة ملحوظة وإن كان بعضها حصيلة نقاش بيننا وبين غيرنا من الدارسين فممّا قدّمنا فيه بعض الإضافات إشكالات المبدأ الذي مرجعه إلى القول بأنّ الجزئيات هي الطريق إلى الكلّيات، حيث كان النصّ عندنا حرفا وصوتا وحركة قبل أن يكون كلمة وجملة وفقرة ونصّا أو عملا موسوعيّا ضخما. فالجزئيّة الموظّفة في النصّ توظيفا جديدا هي التي أحيانا تعطينا المفتاح لتقييم النصّ ومناقشته وتقديم الإضافة النقدية إليه. وممّا بنينا عليه أعمالنا ونعتبر أنّنا قدّمنا فيه بعض الإضافة طبيعة الدراسة الأسلوبية فدارس الأسلوب عندنا لا يسلّم بأدبية النصّ بل هو يسلك في البحث سبيل التحقيق في الأدبيّة لا سبيل التبرير لما قد يشاع من أمر أدبيّة النصّ المدروس، ومن الأسس التي بنينا عليها العمل أيضا حيويّة اللّغة في النصوص. وحيويّة اللغة في النصوص في تقديرنا هي رهينة توظيف الظاهرة اللغوية توظيفا يحوّلها ظاهرة أسلوبية. وفي اعتقادنا أنّ الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا، والأسلوب هو شهادة ملكيّة أكثر منه بطاقة هويّة نقضا أو تدقيقا لما شاع من أنّ الأسلوب هو الإنسان. ومن القضايا التي تطارحناها ما يرجع إلى التساؤل: لماذا لا

نجد نظريّات أسلوبيّة محكمة كالنظريّات اللسانية المستقرّة التي لا نقاش في علميّتها واستقلالها؟ وفي رأينا أنّ النظريّة ليست بذات أولويّة، والعبرة هي بالإضافة النوعيّة. الأسلوبيّة موضوعها مادّة حيّة هي تبحث في الآليات لا تبحث في القواعد ولا تطمح إلى أن تبني قواعد وليست هي فقط مجرّد استعمالات جارية في النصوص بين القواعد والإجراءات، هي آليّات إذن، وإضافتها للمعرفة هي من باب هذا الجانب العلميّ العمليّ. والذي ربّما لا بدّ من الإشارة إليه ونعتبره من مقوّمات عملنا الأساسيّة أيضا أنّنا لم ندخل إلى النصّ إلاّ من باب النصّ، معناه عمدتنا كانت تحكيم النصّ في النصّ فيما أصبح يسمّى التناص أو تضافر النصوص أو المواردة أو حسب مصطلح صديقنا علوي هاشمي التعالق النصّي، ولكن في أوسع من ذلك كما سنبيّن أيضا لأنّنا أمام مادّة إنسانيّة لا يمكن أن يصدر حكم في بعض عناصرها إلاّ بالنظر إليها في سائر العناصر التي تحيط بها، تحكيم النصّ في النصّ هو القاعدة إذن. والمهمّ عندنا هو كسر الطوق للخروج من كلّ ثنائيّة خانقة، بمعنى العمل دائما بين بين، لا العمل في الإطار اللغوي المتحجّر وحده ولا العمل في نطاق الأدب أو نقد الأدب وحده بل العمل في هذا الفضاء الجامع بين اللغة والأدب، فيما سمّاه (ليوسبيتزر) الجسر الممتدّ بين اللغة والأدب الذي هو جسر واصل أكثر منه جسرا فاصلا. ولئن كان ذلك يصبّ في نقد الأدب فإنّ الأسلوبيّة ليست بديلا لنقد الأدب. الأسلوبية رافد من روافد النقد الأدبي ولكنّها الرافد الأساسيّ. هي الرافد الذي ينطلق من الظاهرة اللغوية ويستقصي حالاتها ويحقّق في وجوه توظيف ظواهرها. وإذا لم تكن الأسلوبية نقدا بديلا للنقد الأدبيّ، فهل هي علم؟ إن كان العلم يعني مجموعة القواعد المتناسقة المتحجّرة فالأسلوبية ليست علما بهذا المعنى. هل هي منهج من مناهج البحث في العلوم الإنسانيّة؟ إن كان المنهج يعني التطبيق الآلي للقواعد اللسانية أو غير اللسانية، فالأسلوبيّة ليست منهجا بهذا المعنى للمنهج. هل الأسلوبية بلاغة؟ هل هي بلاغة جديدة؟ كيف تكون بلاغة والبلاغة عند سائر الأمم قد تحجّرت؟ ! الأسلوبية لا تقوم على تعميم ولا على تعليم ولا على تقييم، ومن المعلوم أنّ هذه العناصر الثلاثة هي التي تقوم عليها البلاغة: تعليم الأساليب الجيّدة وتعميم الظواهر المستنتجة من نصوص على نصوص أخرى، وتقييم الأعمال في ضوء هذه الظواهر، هذه هي البلاغة، والأسلوبية على خلافها.

الأسلوبية هي إن شئنا علم ولكنّه علم تطبيقي يستند إلى منهج لسانيّ يطمح إلى تقديم أجوبة وتوسيع المعرفة بخصائص الكتابة الأدبيّة فيما هو أدبيّ من الكتابات وبخصائص الكتابة التعبيرية التأثيريّة التوثيقيّة في غير الكتابات الأدبية، هذه الخصائص التي تكوّن مميّزات نوعيّة هي التي ينبغي أن تثبت في شهادة ملكيّة النصّ لصاحبه. وبعد ذلك يطرح مشكل العرب والأسلوبية: هل الأسلوب علم غربيّ. وبالتالي هل تمثّل عنصرا مستوردا طارئا على الثقافة العربية أم هي علم له صورة عربيّة أصيلة إلى جانب صوره المختلفة الغربيّة؟ هل نحن العرب فيما نقدّمه من درس أسلوبي نقوم بعمليّة يسمّيها بعضهم بين ظفرين عمليّة «تبييء» لهذا العلم أو المنهج الغربي، أم نحن نقدّم إضافة وربّما نظريات أو نطمح إلى أن تكون لنا نظريّات في هذا الميدان؟ تلك بعض مشاغلنا ونفضّل أن يتواصل نقاشها بناء على الحوار بيننا.

الأستاذ أحمد المنّاعي:

قد يكون سؤالي إعادة لما قلته ولكن بشكل آخر ويتلخّص السؤال فيما يلي: لماذا اخترتم النظريّة الأسلوبيّة واعتمدتم عليها أساسا في مجمل ممارساتكم النقديّة؟ وما مدى تأثير النظريّات النقديّة الأخرى على عملكم النقديّ هذا؟

الطرابلسي:

لماذا اخترنا الأسلوبيّة؟ السؤال وجيه بعد المقدّمة التي ذكرنا فيها أنّ بداية الطريق كانت مع الأدب الأندلسيّ خاصّة. إنّ اهتماماتنا العلميّة الأولى كانت بالأدب غير أنّنا منذ البداية أيضا كنّا نركّز البحث في الأدب على لغة الكلام وفنّيات القول أي نبحث في

الأساليب. وكلمة الأسلوب قديمة ولم تصبح مصطلحا إشكاليّا مختلفا في مفهومه إلاّ عندما استعمل الدّارسون للحديث كلمة الأسلوبيّة للدلالة على علم الأسلوب وفي هذا الإطار عقدت عدّة ندوات بهذا العنوان البسيط «ما الأسلوب؟» ومشاغلنا تتدرج في مجال كيفيّة القول لا مضمون القول أو بصفة أدقّ في مستوى تفاعل المبنى والمعنى والانطلاق في بحث النصوص من المادّة اللّغويّة في حيويّتها أو في وجوه توظيفها الجديدة لأنّ الأدب يقدّ من كلمات لا من نيّات والنصوص الأدبيّة تقدّم لنا كيفيّة قول أكثر ممّا تقدّم لنا مضمون قول لهذا السبب ركّزنا أشغالنا على الأسلوب والأسلوبية وتشهد جامعات الدنيا اليوم تواصلا في بحث الأساليب واهتماما متزايدا بالتطبيقات في العربية وغير العربية مع التذكير بالفارق بين التجربة العربية التي لا يتجاوز عمر الدرس الأسلوبي الحديث فيها ثلاثين سنة والتجربة الغربية التي يؤرّخ لظهور أوّل مدرسة أسلوبية حديثة فيها (بالي) ببداية القرن العشرين وهذا يضعنا نحن العرب أمام واجبات: الاستفادة ممّا سبقنا من نظريات أوّلا، وتقديم ما نوفّق إليه من إضافات ثانيا انطلاقا من تفكيرنا ونقاشنا اعتمادا على أدبنا لأنّ الغربيّين يقفزون على النصوص العربية وعطاء الحضارة العربية. فمن واجباتنا سدّ هذه الثغرة ومثله واجب علماء الصين والهند وسائر شعوب إفريقيا... ذلك أنّ أكبر ما أسّس في الغرب يكاد يقتصر على استلهام تراث أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية. ونحن ننتظر- فيما عددناه ضربا من استشراف المستقبل في غير هذا المقام- أن يشهد هذا القرن الجديد انتعاش الثقافات المغمورة أو المهمّشة وانتشار عطاءاتها المختلفة وتأثيرها في صور الأدب والعلم والفكر.

أمّا قضيّة التفاعل بين الأسلوبية وسائر النظريّات أو اتّجاهات التفكير أو المدارس النقديّة فمفروغ منها. وعملنا إن كان أسلوبيّا فهو واقع تحت تأثير سائر المشاغل التي لها بالأسلوبية صلة. فالأسلوبية متفاعلة مع اللسانيات باعتبارها الأصل الذي تفرّعت عنه ومع البنيويّة باعتبارها معرفة تفرّعت عن اللّسانيات كالأسلوبية، ومع البلاغة وقد قامت الأسلوبيّة على أنقاضها ومع النقد الأدبي باعتبار الأسلوبية أهمّ رافد من روافده، وقد نزعت إلى الاستقلال بالذات دون أن تقطع صلاتها لا بهذه العلوم والمناهج التي سبقتها أو واكبت نشأتها ولا بعلوم أخرى متأخّرة عنها. الأسلوبية مرنة الحدود متواصلة الحوار مع العلوم والمناهج التي تلتقي بها، وتأثيرها في العمل هو تأثير المنظومة المعرفية لا تأثير الشعبة المفردة.

د. علوي هاشمي:

هل د. الطرابلسي يحوّم حول ما يسمّى بالمنهج التكاملي في عمليّة التلفيق بين المناهج؟

د. الطرابلسي:

من الخطأ أن نتحدّث عن منهج تكامليّ لأنّ المناهج لا تقبل التلفيق وما يعتبر منهجا تكامليّا ليس إلاّ نسفا لفكرة المنهج أصلا. يجوز أن نجمّع النتائج التي تفضي إليها المناهج المختلفة وأن نربط بين بعضها وبعضها الآخر أمّا أن نتحدّى المناهج ونسمّي العمل التلفيقي منهجا فلا يجوز. والمصطلح الذي راج في مثل ذلك هو مصطلح الشموليّة ووصف أيّ منهج بالتكاملية أو الشموليّة اتّجاه لا يصمد كثيرا أمام النقد.

د. علوي هاشمي:

إذن نفهم من رؤيتكم النقدية أو موقفكم النقدي للمنهج التكاملي بأنّه يساوي اللاّمنهج.

د. الطرابلسي:

نعم.

د. عبد الحميد المحادين:

لديّ استفسار بسيط من شقّين:

أ- الأسلوبية -كما فهمنا واطّلعنا- هي اشتغال على ظواهر لغويّة من داخل النصّ وفي النصّ نفسه، لكن -بعد تحديد الظواهر الأسلوبيّة- هل يمكن أن نتجاوزها ونخطو خطوة أخرى لتفسير هذه الظواهر فيكون العمل الأسلوبي بذلك جسرا للدخول في النقد الاجتماعي والنفسي وما إلى ذلك؟

ب- قرأنا أشياء مبسّطة في الأسلوبية لسعد مصلوح وما توسّل به فيها من الرياضيّات هل هي فعلا في اعتقادك إضافة لهذا العلم النقديّ الذي يتبنّاه؟

الطرابلسي:

كأنّي بالدكتور المحادين بمصطلح التفسير يشير إلى معنى أنّ الأسلوبية علم وصفي لا يتحمّل مسؤولية التفسير أو هو يحجم عن التفسير، ونرى أنّ كلمة التفسير ليست مناسبة في هذا المقام. فالأسلوبية - على الأصحّ- علم وصفي لا يأخذ على عاتقه مهمّة التقييم أي النقد. وهذا معنى قولنا إنّ الأسلوبية رافد للنقد الأدبي وليست بديلا له وقد بقي هذا العلم إلى عهد غير بعيد لا يجرؤ على التقييم ووجّهت إلى الأسلوبية انتقادات منذ عشرين سنة ودخلتها تعديلات إثر المناقشات فدخل التقييم في العمل الأسلوبي وقدّمت آراء في الظاهرة الاجتماعية والظاهرة النفسية وفي غيرهما من وجهة النظر الأسلوبية كلّ ذلك في حدود معلومة. فلئن أصبح التقييم داخلا في الأسلوبية فإنّه يقف فيها عند حدود ما تسمح به الظاهرة اللغوية.

أمّا سعد مصلوح فهو من المختصّين في الدراسات الأسلوبية الإحصائية والإحصاء علم ومنهج يقدّم وصفا مدقّقا معمّقا مرقّما مع خطوط بيانية... ونتائج الإحصاء أحيانا تكون محدودة بعد الجهد الكبير المضني المبذول لكنّها ثابتة. ليس كلّ شيء قابل للإحصاء ولكن الأشياء التي نستطيع أن نحصيها تتوفّر فيها ضمانات لحسن التفكير فيها وتأويلها ولا سيما إذا بنينا الدرس على المقارنة فالإحصاء حساب في المنطلق وتأويل في المآل. والعمل الذي قام به سعد مصلوح عمل جليل وقد اعتمد عمل (يول) الإنكليزي وغيره من العلماء وناقشهم في بناء النظرية الإحصائية وكيفية تطبيقها على النصوص العربية وتولّى التطبيق في كثير من مجالات المعرفة منها مجال يهمّنا كثيرا هو نسبة النصّ إلى المؤلّف. فمن التحقيقات التي أجراها في ذلك ما تعلّق بشعر أحمد شوقي في الشوقيّات «المعروفة»، والشوقيات المجهولة وما سمّي بالشوقيّات الروحية وهي أشعار استلهمها أصحابها من روح شوقي. وأهمّية القضيّة ليست فقط في ترسيخ مبدأ الأمانة العلميّة بقدر ماهي في تحديد شهادة الملكيّة أيضا. وقد وجّهنا بعض الباحثين في تونس إلى سبر أغوار الأسلوب والإحصاء بناء على النظر والتطبيق وسيطّلع الناس قريبا خاصّة على ثمرة جهود زميلنا مختار كريّم.

سميرة بن عمّو:

الأسلوبية والنصّ غير الأدبي: هل تستطيع أن تحدّثنا عن تجربتك في هذا المجال إذا كانت لك تجربة أو تجارب أخرى وعن نتائج هذه التجارب وأهدافها؟

الطرابلسي:

هذا السؤال يرجع بنا إلى علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي. وقد قلنا إنّنا لا نعتبر الأسلوبية بديلا للنقد الأدبي لأنّها تعنى بالنصّ غير الأدبيّ أيضا، وقد قدّمت الأسلوبيّة -في سعيها إلى تعيين البصمات المميّزة- نتائج طيّبة بخصوص الطاقات التعبيرية والتأثيرية وحتى التوثيقيّة في نصوص ليس لها صبغة أدبية.

وفيما اشتغلنا به اهتممنا ببعض النصوص غير الأدبية من ذلك بحثنا منذ ثلاث سنوات في مسالك البحث عن المعنى في النصّ القانونيّ. ففي النصوص القانونية تعتمد أساليب في التعبير تقتضيها أعراف الصياغة القانونية ولكنّها تخرج أحيانا غير دقيقة ولا واضحة الأحكام. ركّزنا البحث على النصوص القانونية التي تنظّم تسجيل الطلبة تسجيلا استثنائيّا لتعطيهم الحقّ في اجتياز الامتحان دون حضور الدروس. كان تأويل هذه النصوص يختلف من مؤسّسة جامعيّة إلى أخرى وأدّى هذا الخلاف إلى استصدار استشارة قانونية أنهى المشكل دون أن يحسم الخلاف ونرى أنّ النصوص القانونية جديرة بأن يبحث في بناها اللغوية وأساليبها التعبيرية لتحديد الأحكام التي وضعت لها.

د. عبد الكريم حسن:

أنا أشكر الصديق الأستاذ د. محمد الهادي الطرابلسي وأعبّر عن سعادتي بما أمضيناه من وقت

جميل وغنيّ معه في جامعة البحرين في هذا الفصل الدراسيّ الثاني. لقد كان وجودك بيننا وجودا مؤنسا وممتعا ومفيدا بكلّ المعايير. وأنا أشكر زميلنا هاشمي علوي وجامعة البحرين على هذا الخيار الموفّق.

تذكر عندما أمتعتنا بمحاضرة عن الظاهرة الأسلوبية واستنطاق النصّ الأدبي منذ شهر ونيف وكانت محاضرة شائقة وماتعة تناولت فيها بعض الظواهر اللغوية في قصائد مثل توظيف الضمير في رائية الخنساء وتوصّلت إلى التماعة نقدية جميلة جدّا وهي أنّ تشظّي الضمير أفضى بك إلى وصف المشهد الرثائي بأنّه مأتم، وقلت لك في حينه إن من أخطار الأسلوبية أن تقع فيما أسمّيه بالنفسيّ مهما حاولت العلميّة والموضوعيّة. لكنّ التأويلات التي تصل إليها في نهاية الأمر يمكن أن تفضي إلى تأويل أو يمكن أن يكون لها تأويلات مقابلة وقلت إنّني قرأت في تشظّي الضمير نوعا من تشتّت الخنساء التي لم تستطع أن تتوازن في تلك اللحظة فإذا بها كأنّها تمشي في كلّ اتّجاه وهي تبكي بما حوّل المشهد كلّه إلى نوع من جنون الرقص عندها، ووافقتني على الأمر. وأمس كنت أقرأ في تحاليلك الأسلوبية -وهي تحاليل جيّدة، جميلة، عميقة- عملك في نشيد الأرض لجبران وقد تتبعت فيه مستويات النص اللغويّة والإيقاعيّة والصرفية والنحويّة والدلالية والتصويرية وكنت تصل في كلّ مستوى حتى المستوى الجامع بين المستويات كلّها إلى نتيجة هي صورة الأرض/ الله. فالأرض هي صورة لله في هذه القصيدة فتساءلت: على الرغم من محاولتك الموضوعيّة العلميّة، ألا يمكن أن أقرأ في صورة الأرض صورة المرأة في نشيد الأرض لجبران؟ عدت إلى قراءة القصيدة، نشيد الأرض مرّة أخرى ورأيت أنّ كلّ مستويات اللغة فيها يمكن أن تفضي إلى صورة المرأة لا إلى صورة الله، وهذا يمكن أن يصل بين التحليل اللغوي والتحليل النفسي ونحن نعرف أنّ صلة الأرض بالمرأة في رأي فرويد صلة وثقى كما نعرف أنّ للرومانسيين على وجه الخصوص هذه الظاهرة وهي تقديس الطبيعة وليست الأرض إلاّ وجها من وجوه الطبيعة وتقديس الطبيعة هو تقديس للمرأة في نفس الوقت فإلى أيّ مدى يمكن أن نصف الأسلوبيّة بالعلميّة؟ لا شكّ في أنّ الأسلوبيّة تقدّم زادا عظيما للنقد الأدبي ولكنها لا يمكن أن تكون بديلا له.

والشيء الثاني الذي أريد الإشارة إليه أنّ الأسلوبية الغربية عندما اقرأ تاريخها أراها تتدرج في مدارج فهناك الأسلوبية الوصفية والأسلوبية التكوينيّة والأسلوبيّة الوظيفيّة إلخ... ولكن عندما أقرأ في الأسلوبية العربية أسأل هل تطمح إلى أن نصل إلى أسلوبية أو إلى أسلوبيات تتحدّد كلّ منها بخاصيّة معيّنة أم أنّنا سنبقى ضمن هذه الهجانة أو التهجين بين كلّ هذه المدارس الأسلوبية التي نقرأها في الغرب؟ ففي الأسلوبيات العربية لا أرى مدرسة أسلوبية مختصّة بمستوى أو بظاهرة أسلوبية محدّدة. ما أراه في الأسلوبيات المعاصرة عندنا هو ما رأيناه في النقد الأدبي عند العرب في بداية القرن العشرين. كنّا نرى نقدا عند العقّاد أو نقدا عند المازني أو نقدا عند نعيمة وهو نقد كان يأخذ من جميع المذاهب والمدارس الأدبية، فهل نعيد الكرّة الآن في الأسلوبيّة؟

الطرابلسي:

شكرا للدكتور عبد الكريم حسن على ما خصّنا به من عبارات لطيفة ولقد سعدنا نحن بدورنا كبير السعادة بوجودنا بينكم واشتراكنا معكم في العمل ولا نخفيكم أنّنا سنغادر البحرين بعد أيّام وفي القلب لوعة من فرط التعلّق والفراق.

ذهبنا في تأويل نصّ الخنساء فعلا إلى معنى المأتم عندما لاحظنا تشظّي الضمير حيث تنوّعت الضمائر العائدة إلى متكلّمة واحدة هي الشاعرة ولكنّنا عندما علّقنا على ظاهرة أفعل التفضيل التي أكثرت الشاعرة منها في نصّها استعملنا مصطلحين يدلاّن على معنيين يتنازعانها هما الاستقطاب والإشعاع. فالمأساة تنطلق من الخنساء كما لو كانت جمعا من النساء في مأتم ولكنّ الشاعرة كانت في ذات الوقت تستقطب المأساة وتستأثر بالبكاء معبّرة عن أزمة هي أزمتها فمن المشروع أن يطرح السؤال: هل ترجع القضيّة في ذلك

إلى تشتّت الخنساء وهي واحدة أم إلى تجمّع النساء في ذاتها؟ ويطيب لنا أن نشكر الدكتور عبد الكريم على هذه الإضافة التي أتاحت لنا فرصة مزيد تدقيق القصد. وبمناسبة نشيد الأرض لجبران ومباشرته بالتحليل وبخصوص مدى العلمية في الأسلوبية نؤكّد أن علميّة الأسلوبية تقف عند حدّ الوصف. هي علميّة وصف، أمّا إذا انتقلت إلى النقد والتقييم فإنّ أحكامها تبقى رهينة التأويل.

تطرح بعد ذلك أسئلة منها: الأسلوبية أم الأسلوبيات؟ ثمّ الأسلوبية الغربية أم الأسلوبية العربية؟

كان الدّارسون الغربيّون مولعين بتصنيف الجهود الأسلوبية فيما يسمّى بالمدارس أو النظريّات ثمّ عندما تعدّدت الاجتهادات وكثرت الإضافات تخلّوا عن التصنيفات والاجتهادات اليوم تقدّم من الغربيّين ومن العرب أيضا ونتصوّر أنّها تقدّم كذلك من علماء الصين والهند وإفريقيا... ولم نطّلع على ثقافاتها. فالجهود مبذولة من الجميع اليوم وليس في تقاليدنا العلمية نحن العرب أن نصنّف إضافاتنا في مدارس ولا نظريات علما بأنّه ليس في رصيدنا من العلم وتطبيقاته في الحديث ما يدعو إلى التعجيل بمثل هذا التصنيف. والمدارس أو النظريات الغربية قامت على جهود غربية أساسا ولكن على جهود غير غربية أيضا، منها جهود عرب مختصّين في اللغات الأجنبية وبعد، العلم لا جنسيّة له، ولا نرى من المفيد الحديث عن أسلوبية فرنسية وأخرى ألمانية أو أمريكية أو عربية... فلن تكون لنا أسلوبية عربية بهذا المعنى ولكن ستكون لنا كما كانت لنا في السابق جهود في الأسلوبية وغيرها من العلوم والمناهج ونقرّ بأنّ جهودنا اليوم في ذلك مازالت محدودة والغربيّون لم يصنّفوا إضافاتهم في مدارس إلاّ بعد أن صفّوا الحساب مع تراثهم: قرأوا نصوصهم وتعمّقوا في تحليلها أمّا نحن فلم نقم بالتحليلات العميقة الضافية لعيون تراثنا. فالمتنبّي الذي شهد ابن رشيق في وقته أنّه ملأ الدنيا وشغل الناس لا نراه شغل دارسينا الشغل الجامع المطلوب.

فلا نعرف في العربية بحثا أسلوبيا شاملا لشعر المتنبّي يشفي الغليل ولذلك ذهبنا إلى أنّ الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا علينا أن ننظر إلى المسألة نظرة واقعيّة لا يضخّم العيب فيها ولا يهوّن حتّى تكبر في أنفسنا مركّبات النقص فلسنا عاجزين عن تجريد النظريات ولا عن تكوين المدارس. لنا جهود لا نجازف إذا قلنا إنّها كبيرة مع علوي هاشمي في البحرين في أسلوبيّته الإيقاعيّة ومع أحمد ولد الحسن في موريتانيا ومحمد العمري في المغرب ومع غيرهم في تونس والجزائر ومصر بل لنا جهود عربية من المختصّين في الفرنسية والإنكليزية مثل جهود كمال قحّة من تونس ومصطفى الطرابلسي وجمال الدين القرمازي من صفاقس. وقد بذلت جهود كبيرة في العشرين سنة الأخيرة بالجامعات العربية في الدرس الأسلوبيّ نظرا وتطبيقا، ينبغي أن تتواصل حتّى يتّسع المجال ويكبر العطاء.

د. منذر عيّاشي:

هذه نعمة أفرح أن تمنّ عليّ بها جامعة البحرين فتفسح لي المجال ولأصدقائي لقاء هذا الأستاذ الكبير والباحث القدير. طرحت قضايا كثيرة كلّها عميق يستحقّ أن نقف عليه بتفصيل كبير وأجدني أمام هذه القضايا الكثيرة حائرا لا أعرف من أين أبدأ لكنّي سأبدأ من حيث انتهى أستاذنا الجليل أقصد قضيّة أن «ليس للعلم جنسية». هذا القول في غير العلوم الإنسانيّة موضع قد لا يكون قابلا للنقاش ولكن في العلوم الإنسانيّة الأمر يحتاج إلى نظر: أوّلا إنّي أرى أنّ العمل العلمي مشروع حضاري ولا يمكن لهذا العلم أن يتمّ كمالا ما لم تكن المكوّنات الحضارية هي صانعة المكوّنات العقلية المستخدمة فيه وإنّي لأعرف من انتمائي الحضاري أنّي أنتمي إلى حضارة نصّ وليس إلى حضارة شخص وأعرف أيضا أنّ هذا الانتماء يستند إلى وجود علوم تتعلّق بالنصّ وليس بالشخص وأستطيع على ضوء هذا أن أقول إذا وجد هناك علم نفس الشخص -علم اجتماع الشخص- علم أنثروبولوجيا الشخص، كان يجب أن يوجد في مقابله

علم اجتماع النصّ وعلم نفس النصّ وعلم أنثروبولوجيا النصّ. إذن هناك تمايزات تعود بشكل أساسيّ إلى تمايز المكوّنات الحضاريّة صانعة الإنسان هنا وصانعة الإنسان هناك. ولذا لا أجد حرجا في القول نعم نستحقّ أن ننتج علما للأسلوب يعطى مسمّى العلم العربيّ ولا أجد في ذلك غضاضة. على كلّ إذا لم نشأ أن نغامر كثيرا في هذا فلنجنّس العلم، على الأقلّ أن نستطيع أن نقول لقد أعطينا جهدا -كما تفضّلت- طرحنا جهدا، يتناسب مع مقوّماتنا الحضارية وهي مقوّمات متميّزة على كلّ صعيد.

الشيء الآخر الذي أودّ أيضا أن أتكلّم فيه يتعلّق بالأسلوب تحديدا، الأسلوب في مواجهة اللغة. أراه كائنا إشكاليّا وليس كائنا ميسّرا ومبسّطا ومسهّلا لما تودّ اللغة أن تنقله إلى سامع أو إلى متلقّ. إنّه كائن إشكاليّ على الصعيد الفلسفيّ لأنّه يطرح مسألتين أساسيّتين: الأولى وتتعلّق بالفراغ الوجودي: هل الأسلوب على صعيد الشخص يسدّ فراغا وجوديّا؟ وعلى صعيد القول هل يسدّ فراغا خطابيّا؟ والأسلوب لأنّه كائن إشكاليّ يطرح إشكاليّته الخاصّة على اللغة. اللغة كائن يكتفي بنظامه، ولأنّه كذلك يؤدّي وظيفته التواصليّة على أتمّ ما يكون. فما حاجة اللغة -وهي بتمامها تكتفي- إلى هذا الكائن الإشكالي ليضاف إليها؟ لكن أيضا الأسلوب من جهة أخرى، لأنّه -أو لأنّ الأسلوبية فرع من اللّسانيات- يقوم على القطيعة. اللسانيات قطيعة مع لسانيات أخرى. لسانيات سوسير تقوم على القطيعة مع اللسانيات التاريخيّة. شارل بالي تلميذ سوسير متأثّر بهذا ومؤسّس لقطيعة أخرى مع البلاغة عموما. إذن الأسلوبية من حيث هي منهج إذا شئنا، طريقة في النظر، طريقة في التحليل هي طريقة تقوم على القطيعة. فكيف يعمّم منظور أسلوبيّ في الأصل هو لا يريد ذلك بمعنى يضع نفسه في إطار القطائع ويصف نفسه بالخروج عن المألوف، بالإنزياح أو بالعدول كما يقول العرب في هذا؟

الطرابلسي:

شكرا صديقي وزميلي منذر عياشي. ونحن بدورنا تغمرنا كلّ السعادة بهذه الفرصة التي تجمعنا في هذا الحوار المفيد. استفدنا كثيرا من هذه الملاحظات وليس ما سنقدّمه إجابات عن أسئلة بقدر ماهو مطارحات نوسّع بها آفاق التفكير بيننا. هذا التدقيق اللطيف الذي تفضّلت به دقيق، جيّد، مفيد، لكنّنا عندما عمّمنا قولنا «العلم لا جنسية له» في ظنّنا أنّ المسألة مبدئية. بعد ذلك، لا شكّ في أنّ العلوم تحمل معها طوابع الحضارات التي ظهرت فيها. وهي في نشوئها وارتقائها كالكائن البشري ينبت في بيئة ويترعرع في بيئة وقد يكتب له أن يعيش في غير تلك البيئة ولكنّه لا يفقد ملامح ظروف النشأة الأولى. نحن مع ما ذكرنا نتطلّع إلى أسلوبية عربية أو أسلوبيات ونرى أنّ جهود العرب التي بذلت في الدّرس الأسلوبي لم تقيّم تقييما جدّيّا. فلو قيّمت لاكتشفت فيها وجهات نظر إن لم نقل نظريّات. وكلّ واحد منّا من موقعه وهو يشرح نصّا عربيّا سواء لطلبته أو لنفسه يبتغي به بناء بحث، إنّما هو يبنيه انطلاقا من النصّ العربي ويدرسه بمقتضى التكوين الذي حصل له والثقافة التي دخلت في زاده بحيث يكون له جهد معيّن في بناء الكلام الذي ينتهي إليه. فليتأخّر شيئا ما وقت التنظير ولا ضير فليست قضيّة التنظير أو التتويج بتجريد النظريّة من أولويّات الظرف الراهن وحتّى إذا قامت النظريّة العبرة تبقى بالإضافة النوعيّة.

أمّا الأسلوب في مواجهة اللغة فهو فعلا كائن إشكاليّ ليس كائنا مبسّطا لما تودّ اللغة أن تبلّغه أو توصله، وحظّ الأسلوبية وقدرها أنّها ليست ممّا يطمأنّ إلى منطلقاته، ودارس الأسلوب يتكلّم دائما وأبدا من موقع حرج لأنّه من أهل اللغة، وليس منهم ولأنّه من أهل الأدب وليس منهم، هو في منزلة بين المنزلتين: لغويّ يتعاطى خطيئة الأدب، وناقد أدب مكبّل بالقواعد اللغويّة. وأرى في العبارة الجميلة التي ذكرتموها منذ حين في شأن وظيفة الأسلوب وجاهة: فهل يأتي الأسلوب لسدّ قصور في اللغة أم يأتي لسدّ قصور في الإرسال؟ في اعتقادنا أنّه يأتي للأمرين معا ويمثّل مظهر الإبداع في الكلام، هو اللحظة المفارقة، هو

القطيعة إن شئنا التي فيها سدّ لقصور في الأداة اللّغويّة وفي نفس الوقت لسدّ قصور في الذات البشرية وهي تعبّر عن مقصودها.

د. عبد القادر فيدوح:

لقد أوفى من سبقني بالشكر والتقدير في حقّ صديقنا د. الهادي الطرابلسي لما يقدّمه من جهود مثمّنة في الساحة النقدية الأدبية. سوف أبدأ مداخلتي من حيث أنهى تقديمه في المداخلة الأولى، على اعتبار أنّ الأسلوبية علم تطبيقي يستند إلى منهج لساني يطمح إلى تقديم أجوبة... هذا يقودني إلى إمكانية التفرقة بين البلاغة والأسلوبية، من حيث إنّ البلاغة منجز مسبق له قوالب جاهزة تقتضي من هذه القوانين أن تصدر أحكاما ومعايير ثابتة على خلاف الأسلوبية التي يمكن وصفها بحسب ما تفضّلتم به من حيث كونها منجزا محتملا، وهذا المنجز المحتمل يصاغ من النصّ وفي النصّ ذاته ويخضع في الوقت ذاته للاحتمال والتعدّد. في طرح الإشكالية وأثناء قراءتي لكتابكم وردت مقولة تقول بالحرف الواحد «قد تغيب من النصّ الأدبيّ البنية التخييلية أو البنية الإيقاعيّة في سياقات توظّف فيها بنى أخرى توظيفا فنّيا فيبقى نصّا أدبيّا ذلك أنّ الفرق الرئيسيّ بين النصّ الأدبي والنصّ غير الأدبيّ يكمن في الوظائف التي تؤدّيها بناه» السؤال المطروح: أين يكمن البديل الذي يصنع أدبية النصّ في اعتقادكم؟ أفي المعجميّة أم في الدّلاليّة؟ أفي التركيبيّة أم في الصوتيّة؟ الوظائف كثيرة جدّا، فأين يكمن البديل تحديدا؟

السؤال الثاني له علاقة بالقراءة وبإدخال مفاهيم القراءة ومبادئ التلقّي على وجه التحديد من هذا المنظور تمكّنت الأسلوبية من تجاوز البلاغة كما أنّ مواقف الأسلوبيّين تختلف ومنظوراتهم تتعدّد فهناك الأسلوبية البنيويّة التي تعتمد النصّ معيارا لها أو سياقا لها وهناك الأسلوبيّة الروحيّة التي تعتمد سياق المؤلّف كما تفضّلتم وهناك الأسلوبية التقبّليّة... فهل يكفي لصوغ نظام أسلوبي بشأن تحليل نصّ أدبيّ الاعتماد على واحدة من هذه الأسلوبيات؟

المسألة الأخيرة: هناك اختلاف في الأسلوبيات فهل هذا الاختلاف يعود إلى تعدّد التجارب الإبداعيّة أم إلى تعدّد مستويات النص؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها كثير يخطر ببالي يجرّني إلى شيء مهمّ يشغل بالي في قراءتي للنصوص، هذا الأمر متعلّق بفرضية رهان أو فرضيّة القارئ: أين نضع القارئ الآن؟ هل فرضيّة القارئ تقابلها فرضية النظرية؟ وإذا كان الأمر كذلك أين تكمن الأسلوبية بوصفها فرضيّة نظريّة فيما يعطيه القارئ من فرضيات خاصّة به بمعزل عن كلّ الفرضيات النظريّة، بمعنى أنّ للنظرية فرضيّة معيّنة ينبغي للناقد أو للدارس أن يلتزم بها، بينما الدراسات الحديثة الآن تقتضي من القارئ أن يتعامل مع فرضياته الخاصّة به التي يمتلكها من مرجعيّته الثقافيّة والنقدية العامّة. فوجه التقابل والائتلاف والاختلاف هو بين فرضية القارئ وفرضيّة النظرية، فأين نضع الأسلوبية؟

الطرابلسي:

هذه مجموعة من المشاغل والقضايا الفكرية في الأسلوبية والدّرس الأسلوبي يصعب أن يجيب المرء عنها في وقت محدود فضلا عن أنّ هذه الأسئلة تعود إلى قضايا متّصلة بالأسئلة التي سبقت على أنّها تفتح جميعها الآفاق رحبة واسعة لمزيد من النقاش ممّا يدلّ على أنّ الأسلوبية أسئلة أكثر منها أجوبة، مجالها إشكاليّ وموضوعها يتّسم بالحيوية لأنّ مركزه حياة اللغة في النصوص، مجالها -كما ذكرنا- هو مجال الآليات لا مجال القواعد ولا مجال الاستعمالات وحتّى علاقاتها بالعلوم والمناهج تبقى علاقات إشكالية كعلاقاتها بالبلاغة وقد لخّصت خصائص البلاغة في مقارنتها بالأسلوبية في هذه المصطلحات الثلاثة: التعليم والتقييم والتعميم هذه الخصائص هي التي أدّت إلى تحجّرها أمّا الأسلوبية فمتملّصة من مثل هذه القيود. هل معنى ذلك أنّها كلام له صبغة النقد أحيانا وصبغة العلم أحيانا أخرى وله علاقة بالمنهج أطوارا؟ الثابت أنّ الأسلوبية ظاهرة يصعب منهجتها وتقنينها لأنّها معرفة بمادّة متغيّرة إلاّ أنّ لها هويّة ولها حضورا

لا ينكرهما عليها أحد.

وقراءة النصوص تكشف أنّ بعضها قيمته في المعنى الذي يخبر به إخبارا مجرّدا وبعضها الآخر له قيمة إضافية مرتبطة ببنيته اللغوية لا التي تعبّر عن المعنى مباشرة بل التي توحي بمعان حافّة على صلة بطريقة التعبير بسبب تغيير الترتيب في عناصر الجملة أو بمفعول صورة مرسومة أو بتأثير أصوات موقّعة منسجمة... وأدبية النصّ هي ناتج حاصل لا ظواهر معطيات فأدبية النصّ ليست وقفا على ظاهرة لغوية توظّف في النصوص مخصوصة.

والسؤال المطروح بعد ذلك يتعلّق بالأسلوبيات: فهل نتحدّث عن أسلوبية تنوّعت فيها وجهات النظر من شارل بالي حتّى عهدنا أم نتحدّث عن أسلوبيات بينها حدود ولها مقوّمات ولها استقلال بالذات؟ جوابنا هو أنّ الأسلوبية واحدة ولكنّ الاجتهادات فيها مختلفة والآراء متباينة وأحيانا متناقضة ولكنّها تدخل جميعها في نطاق إطار واحد وحاصل الموجود زوايا من النظر وجهود أكثر منه مدارس ونظريات.

وأخيرا: أين نضع القارئ عندما نريد أن نقوم بعمل أسلوبي خاصّة إذا انطلقنا من نظريات أو كيف نصوغ الفرضيّة على الأقلّ؟ نحن لا ندخل القارئ في حسابنا ومشاغلنا لأنّ القارئ قرّاء يختلفون في العصر والمصر. لكنّنا نعتبر مسألة القراءة مسألة أساسيّة ينبغي أن نقرأ لها حسابها ولكن على اعتبار أنّها مصدر من المصادر التي يمكن أن نستمدّ منه بعض العون لفهم كثير من القضايا التي نستقيها من مصادر أخرى، علما بأنّنا عندما نقرأ النصّ نقرأه في ضوء سائر النصوص التي تجاوره من تأليف الكاتب، ونقرأه في ضوء سائر النصوص التي تلتقي به من غير نصوص الكاتب ولكنّنا نقرأه أيضا في ظلّ كلّ النصوص المختزنة في الذهن عندنا بعباراتها أو برواسبها التي بقيت في ثقافتنا، فمن هنا يدخل القارئ عندنا في الحساب.

د. عبد القادر فيدوح:

في ضوء هذه الإجابة ما نستنتجه أنّ الأسلوبية ليست اختيارا نهائيا أو منهجا موحّدا بقدر ماهي رؤية تأمّلية للمزج بين جميع المناهج الأخرى تحديدا التوجّه الجمالي، اللسانيّ، التأويليّ، البنيوي وما شابه ذلك من المناهج الأخرى؟ هل هذا الذي تقصدون؟

الطرابلسي:

قلت منذ حين وأغتنم الفرصة لأكرّر ذلك قضيّة المزج تعود بنا إلى ما أشار إليه د. علوي بالتكامليّة وإلى ما ذكرت أنّه يشيع على ألسنة بعض النقّاد تحت عنوان الشموليّة لأنّ في المزج تلفيقا، والأسلوبية ليست أمشاجا ملفقة من علوم ومناهج وإذا كان قدرها أن تبقى باحثة عن ذاتها فليس من هذا المنطلق.

أ. مي مظفّر:

شكرا أستاذنا على هذه الإضافات الممتعة المهمّة جدّا، ولديّ سؤالان:

أوّلا: أنت اخترت دراسة شوقي وشوقي تنكّرت له الحداثة العربية في البداية، فكيف اخترت شوقي وهل في دراستك للخصائص الفنّية لشوقي ما سيؤثّر في الأجيال الجديدة ويلفت نظرها إلى أهمّية هذا الشاعر وخصوصا أنّ لديه بعض القصائد التي ترقى إلى مستويات عالية في الشعر العربي؟

ثانيا: دارس الأسلوبيّة حسب فهمي المتواضع لا بدّ أن يكون على اطّلاع شامل على المعارف الفنّية الأخرى كالموسيقى والفنون التشكيلية ولا أعتقد لدارس الشعر خصوصا أن يكون في معزل عن فهم هذه الفنون فهما على الأقلّ قريبا من تفاصيلها، فكيف ونحن في ثقافتنا العربية مازلنا نعيش هذا الانفصال الكبير بين الأدب والفنون الأخرى؟

الطرابلسي:

شكرا سيّدتي على هذين السؤالين القيّمين الوجيهين، وبذكرك شوقي أرجعتنا إلى شوقي. لقد عشنا مع شوقي منذ أكثر من خمس وعشرين سنة وعدنا إليه بالبحث في بعض المناسبات وما كنّا نتصوّر بعد أن أنجزنا الأطروحة ونشرناها أن تتجدّد الحماسة لشعر شوقي ويزداد تعلّق الناس به ممّا أدخل الغبطة على نفسها وبعث فيها الارتياح وحمّلنا مسؤوليّة

وقد لقي ما كتبناه في خصائص الأسلوب في الشوقيات رواجا كبيرا في الأوساط الأكاديميّة وفي أوساط عامّة المثقّفين.

١- أين تكمن حداثة شوقي؟ ألم يكن بحثنا في الشوقيات بحثا في شعر حديث دون أن يكون حداثيا؟ ألا نكون حينئذ قد بحثنا في بلاغة شاعر أكثر ممّا بحثنا في أسلوبه؟ الحداثة حداثات، وفي اعتقادنا أنّ شوقي كان حداثيا في الظّرف الذي عاش فيه وفي النهج الذي رسمه لنفسه وهو نفسه يتحدّث في الشوقيّات المجهولة عن الاجتهادات التي كان يقدّمها في بعض ما يكتب دون أن تحظى بالقبول فيتوقّف ويجدّد التجربة ويراجع الموقف وقصّته مع التجربة المسرحية دالّة في هذا المجال فقد جرّب كتابة المسرح وهو طالب في باريس حيث نشر أوّل ما كتبه من الشعر المسرحي لكنّه انقطع عن التجربة عندما لاحظ أنّ ردود الفعل كانت سلبية نحوها ثمّ عاد إليها ولم يتفرّغ لها إلاّ سنوات قليلة قبل وفاته فقد مرّ بأزمة إبداعية حقيقية ومعاناة لأنّ البيئة العربية في ذلك الوقت وتقاليد القراءة والتقبّل لم تكن مستعدّة لتلقّي غير المألوف. إنّ شعر شوقي في عمومه كان على حيويّة كبيرة وكان يدّخر من طاقات الإبداع ما لا يقلّ قيمة عن كثير من شعر المتنبّي.

٢- من شأن الأسلوبية أن تتفتّح على العلوم المجاورة لها أكثر ممّا فعلت وخاصّة على الفنون بمختلف أنواعها كالموسيقى والفنّ التشكيلي علما بأنّ مصطلح أسلوب كان قائما في الحياة قبل أن يكون قائما في الأدب. فنحن نعيش حسب أسلوب معيّن، ونلبس حسب أسلوب ظرف مخصوص... فكلمة الأسلوب لم تنشأ في أوساط الأدب وليست حكرا على الكتابة. فهي لا تعني أسلوب الكتابة إلاّ عندنا نحن المختصّين في اللغة والأدب. فمن طبيعة الأمور أن يدرس أسلوب الكتابة في علاقته بسائر أساليب العيش وأساليب الإبداع في الموسيقى والرسم والفنون التشكيلية وما إليها ولا سيما أنّ تفاعل هذه الأساليب ملحوظ في كثير من تجارب الشعر الجديد. لكنّنا إذا تحدّثنا عن أساليب الكتابة وجب أن نحتكم إلى الرافد اللغويّ أوّلا قبل أن نحتكم إلى الروافد غير اللغوية في الدرس من مثل توظيف أشكال الحروف وأساليب النقط ومجالات البياض والفراغات وألوان الحبر وغيرها من الأساليب التي قد يكون لها دور في تكوين جماليّة ضروب الإبداع غير الشعر والأدب. فكثير من النصوص اليوم تقرأها ولا تكاد تجد للمادة اللغوية فيها حضورا ولا روح معنى فقصاراها خطوط وألوان وأحيانا كلمات وحروف صغيرة وكبيرة ونقاط تكميليّة تمتدّ أحيانا على كامل السطر... دون أن يكون وراء ذلك طائل رغم ما تعكسه من جهد. الأسلوبية مدعوّة إلى أن تتطوّر، نعم، وتطوّرها يكون بتوسيع الدائرة التي تؤطّرها لتصبح دائرة علاميّة عامّة عوضا عن الدائرة اللغوية المحدودة ولكن في حدود ما نبّهنا إلى ضرورة احترامه وخطر مجاوزته.

د. منذر عيّاشي:

١- أنا أرى أنّنا عندما نربط الأسلوب بوجه جماليّ نخرج من حيّز الأسلوب إلى حيّز بلاغيّ إلى حدّ ما، وهذا الربط يجعلنا نقرأ هذا الكائن الأسلوبيّ بغيره.

٢- في النقطة التي ثارت بينك وبين د. عبد الكريم بشأن «نشيد الأرض» لجبران: قرأتها الله وقرأها د. عبد الكريم المرأة. فلماذا نقرأ الأسلوب بغيره؟ ألم ينته عصر البدائل وعقل البدائل حيث كانت البلاغة تقرأ الشيء بغيره (فلان أسد (فلان شجاع)؟ لماذا لا نبقى أسلوبيّا مع الأسلوب فنقرأ الأسلوب بذاته وليس بغيره؟

الطرابلسي:

نظنّ من الإجحاف أن نخرج الجمالية من المشاغل الأسلوبية، لأنّنا بذلك نقضي على الأسلوبية في موضوع مهمّ من موضوعاتها. ولْنتذكّره موقف ميشيل أريفيه سنة ١٩٦٩ حيث قال: «إنّ الأسلوبية ماتت أو كادت تموت» ولْنتذكّره موقف بيار لارتوما سنة ١٩٩٢ حيث عارض مقولة أريفيه وقرّر بعد البحث وتقصّي الحقائق قائلا: «نستطيع أن نعلن الآن أنّ الأسلوبية

علم قائم بذاته». الأوّل أمات الأسلوبية والثاني بعثها إلى الحياة من جديد علما بأنّ الحياة الثقافية عرفت من الدّراسات الأسلوبية في طور ما بين القولتين ما لم تعرفه في أيّ طور آخر من تاريخها عددا وحجما ونوعا وقيمة ولم تفارق الأسلوبية أيّ موضوع من موضوعاتها بما في ذلك مشاغلها الجماليّة في غير إطار البلاغة حتّى عندما تعرّضت لمحاولة الاغتيال.

د. منذر عياشي:

ألم تفكّروا في تكوين جمعيّة أسلوبية عربية؟

الطرابلسي:

بلى، نحن بصدد تكوين جمعيّة الدراسات الأسلوبية. قدّمنا الطّلب إلى السلطة بتونس وننتظر التأشيرة.

د. علوي هاشمي:

١- في واحدة من اللقاءات الصحفية معكم قال السائل أو الصحفيّ معرّفا د. الطرابلسي بأنّه الذي يرى فيه البعض رائد الأسلوبية في الوطن العربي. أعرف أنّ هذه وصفة صحفية لكن أنا أحببت أن أضعها أمام صاحب الشأن وهو الرجل الصريح مع نفسه ومع الآخرين كما عرفته على مدى سنوات طويلة وحتّى لا تذهب هذه المقولة وتبقى رائجة رواجا صحفيا دون أن تدقّق تدقيقا علميّا، نريد من صاحب الشأن أن يقول في هذه الوصفة رؤيته الخاصّة.

٢- في واحدة من هذه اللقاءات حاولت التمييز بين المعنى والدّلالة ونريد أن توضّح هذا التمييز مرّة أخرى بصورة معمّقة.

٣- في لقاء أيضا انتهيت في واحد من الأجوبة إلى خلاصة عن استشراف المستقبل بأنّ القرن القادم سيشهد بروز الثقافات المغمورة أو المبعدة المهملة في مستوى التعريف بها وتعيين إضافاتها للثقافة الإنسانية كما قلت بأنّه ينتظر الكثير من التغيير في النظريات الغربية القائمة ومراجعات للسائد فيها. ما دليلك على كلّ ذلك؟ وماهي مؤشّرات كلّ ذلك وأنت تستقرئ المستقبل؟

٤- قلت في واحدة من المقابلات الصحفيّة أنّك تأكّدت أنّ شوقي من عمالقة الشعر العربي وأنّك مغتبط بأنّك تصدّيت لعملاق وقدّمت عملا يرتكز على منهج من شأنه أن يوسّع آفاق البحث العلمي في أساليب كلّية وجزئية بتونس وخارجها، وأنّك لو عدت إليه اليوم لزدت فيه وحذفت منه وغيّرت في ضوء تجربتك المتواصلة مع النصوص لكنّ جوهره يبقى صالحا. وسؤالي: لو عدت اليوم لدراسة شوقي ما الأشياء التي ستضيفها؟

٥- كيف يشرح د. الطرابلسي واقع الشعر التونسي وآفاقه وكيف ينظر إليه أسلوبيا؟ وأنا حين أخصّ الشعر التونسيّ أوّلا لأنّه الظاهرة الشعرية التي ينتمي إليها د. الطرابلسي على الأقلّ مكانيا أو جغرافيا وثانيا لأنّه كثيرا ما اتّهمت بتهم في المشرق العربي قد لا تكون في صالح هذه التجربة رغم أنّها تجربة غنيّة بأشياء كثيرة ربّما يتحدّث عنها د. الطرابلسي ويعيد لها الميزان المائل.

٦- قلت إنّ الحداثة في الشعر هي أن يكون فيه تجديد للخلق لا خلق للجديد بالضرورة لأنّ الشعر إبداع يقوم على الابتكار بقدر ما يقوم على التغيير. فكيف تحلّل هذه المسألة أو تفسّرها؟

٧- في مقالة أخرى عن الدور الذي يقوم به أساتذة اللغات الأجنبية بجامعاتنا للتعريف بثقافتنا وحماية هويّتنا والحفاظ على مميّزاتنا وخصائصنا أجبت على سؤال بشأن ما تقومون به في تونس وانتهيت إلى قولك «عرفت تونس كيف تطرح الأسئلة المحرجة في ذلك» وأنا أريد أن أعرف ماهي هذه الأسئلة؟

٨- نحن تحدّثنا عن تداخل الأسلوبية بعدد كبير من المجالات إلى الحدّ الذي امتلكت فيه نصفها السّفلي ولم تمتلك تطوّر نصفها العلوي إذ ظلّ ذائبا في سديم المجالات التي تداخلت فيها ولعلّ فقدانها لنصفها العلويّ الملائكيّ متأتّ من الولع بالآخر كشفا عن ذاتها أو اكتشافا لذاتها. نحن فقدنا من بضعة أيّام أحد الذين اهتمّوا في وقت مبكّر بهذه الأمور وهو الأستاذ الأديب إبراهيم العريض وله في الثلاثينات كتاب الأساليب الشعرية وله كتاب الشعر والفنون

الجميلة. إبراهيم العريّض اسم تعرفونه جيّدا في تونس وربّما عرفتموه في تونس أكثر ممّا عرفناه في الخليج وفي البحرين: هل مررت على هذا الجانب من التجربة المرتبطة بالأساليب الشعرية وبالشعر والفنون الجميلة، خاصّة هذين الكتابين النقديّين؟ وهل تعتبر مشاغل العريض النقديّة داخلة في باب المشاغل الأسلوبية؟

الطرابلسي:

حتّى الريادة تقتضي قيادة حكيمة. والريادة في باب العلم كما قلنا منذ حين هي بالإضافة النوعيّة وليست بالسّبق التاريخي ولا بضربة البداية. وفيما يخصّنا نرى أنّنا بذلنا جهدا، الجهد الذي يبذله كلّ باحث أكاديمي جامعي في بداية الطريق: يبحث عن ثغرة، يبحث عن باب لم يطرق، يبحث عن منهج لم يطبق بالقدر الكافي الذي يتقدّم بالعلم والمعرفة، يبحث عن مجال يقدّم فيه إضافته. وعندما كنّا نشقّ طريقنا إلى البحث لاحظنا أنّ الأسلوب والأسلوبية مشغل مكين من مشاغل علماء اللغة والأدب في الغرب فرمنا مشاركتهم في النقاش وآثرنا تركيز الدّرس على تحليل النصّ والتطبيق على الأدب العربي، في ذلك الوقت الذي لم تكن البيئة العربية قد تعوّدت فيه على الدّرس الأسلوبي الحديث. اخترنا طريقنا مستفيدين من علم أساتذتنا وعملهم وخاصّة من توجيهات أستاذنا عبد القادر المهيري الذي أشرف على بحثنا وقد عملنا في مؤسّسة تنعم بمناخ علميّ جيّد تتضافر فيها الجهود بحيث كانت الريادة فيها للجماعات لا للأفراد. قد بذلنا جهدا وقدّمنا بعض الإضافات، بعض اللبنات ونحن مغتبطون أنّها حظيت بحسن القبول. والخلاصة أنّ العبرة عندنا ليست بالريادة الفردية ولا نزعمها.

د. علوي هاشمي:

هل تعتقد أنّ هناك غيرك في الوطن العربي تعتبره رائدا في الأسلوبية؟

الطرابلسي:

ترافقت وصديقي د. عبد السلام المسدّي في الدراسة والتدريس والبحث وقد عزمنا أواسط السبعينات في إطار قسم اللسانيات بمركز الدّراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بتونس على تقييم حظّ الأسلوبية من البحث عند الغربيّين وما قد يكون لنا في العربية من البحث الأسلوبي فتطوّعت ببحث التفكير في الأسلوب عند العرب وتطوّع هو ببحث الأسلوب والأسلوبية في الثقافة الغربية، ونشرت بحثي كما هو وطوّر د. المسدّي بحثه وأصدره في كتابه المعروف. رجعت في بحثي إلى الجرجاني وتوقّفت طبعا عند حازم القرطاجنّي وابن خلدون وغيرهم حتّى وصلت إلى العهد الحديث فعرضت لكتاب أحمد الشايب في الأسلوب ومقالات لغيره وغفلت وقتها عن عناوين فلم أنظر فيما كتبه العريّض ولا في النقاش الذي دار في الأسلوب بتونس وقد شارك فيه محمد البشروش وقد شارك محمود المسعدي في الموضوع بترجمته من الفرنسية قسما من مقال بيفون الشهير. فموضوع الأسلوب أواسط القرن العشرين كان موضوع نقاش في تونس ومصر وفي البحرين لكن في كتابات لم تكن مستندة إلى اللسانيات الحديثة ولا معمّقة ولا كان النقاش فيها قد ارتقى إلى مستوى من التنظير كبير ولا قام على تطبيق.

والذين كتبوا في الأسلوبية من العرب بعد السبعينات اطّلعوا على أعمالنا واستفادوا منها. كتب في الأسلوبية صديقنا د. صلاح فضل ود. شكري عيّاد ومحمد عبد المطّلب وسعد مصلوح وخصّت الموضوع مجلّة فصول بعدد من أعدادها... والحديث عن الريادات خاصّة في العلم من المزايدات التي لا تغني العلم. العبرة في العلم كما قلنا هي بالإضافة النوعيّة لا بالأسبقية التاريخية ولا حتّى بالسبق الإعلامي أو بسبق النشر.

ومسألة استشراف المستقبل وتوقّعنا بروز الثقافات المغمورة في القرن الحادي والعشرين هما من قبيل قراءة الواقع أكثر ممّا هما من قبيل قراءة الغيب، لأنّ الثقافات -نقول هذا على منبر ثقافات- ولا سيما المغمورة منها أصبحت في مختلف أطراف الدّنيا تتطلّع

إلى التفاعل مع غيرها وإلى التعريف بعطائها وإلى إبراز إضافتها بمفعول كثير من العوامل ليس أقلّها تعدّد وسائل الاتّصال الحديثة ممّا يجعلنا نتصوّر أنّ هذا القرن الذي دخل لا بدّ أن تعدّل كفّة الثقافات فيه وأن تغيّر خريطة العلوم والمناهج بمقتضى دخول روافد ثقافية عديدة كانت مغيّبة أو مهمّشة.

أمّا عودتنا إلى شوقي، لو عدنا اليوم إليه، فلا شكّ أنّها ستكون بإضافتنا أشياء وخاصّة بتغييرنا أشياء وحذفنا أشياء أخرى. هذا لا يعني أنّنا سنتنكّر لأساس ما فيه بل بالعكس نحن معتزّون بالأساس الذي بنيناه ودليلنا على ذلك الأعمال التي استلهمته ولا نقول سارت على نهجه بعينه في التطبيق الذي قام عليه إنّما هي استفادت منه وناقشته. ماذا نغيّر لو غيّرنا؟ نغيّر أشياء اعتبرناها في ذلك الوقت من خصائص الأسلوب في الشوقيات ولكن اتّضح لنا بعد ذلك أنّ بعضها كان من أساليب البلاغة في شعره أكثر ممّا هو من خصائص أسلوبه التي تميّز كتابته الشّعر.

كيف ننظر لواقع الشعر التونسيّ أسلوبيّا؟

تونس تشهد حيوية ثقافية ملحوظة في مستوى الشعر بصفة خاصّة، والعطاء فيها غزير إلاّ أنّه - والآلة اليوم تحفظ كلّ كبيرة وصغيرة من الضياع- يتوفّر على الغثّ والسمين دون تصفية، وعلى تجارب جيّدة وأخرى هي في أبسط معاني التجريب أي المحاولة أو اختبار الذات. ولكن توجد نصوص جيّدة ويوجد بعض الشعراء ممّن قد تنحت الأيّام منهم رموزا.

ومازلنا نعتقد أنّ التجديد في الشعر هو في تجديد الخلق وليس في خلق الجديد بالضرورة. فعمر بن أبي ربيعة مثلا وقف حياته على المرأة ولم ينظم في الجملة إلاّ الغزل ومع كلّ نصّ من نصوصه نجد امرأة، مع كلّ نصّ يخلق امرأة جديدة أو على الأصحّ هو يجدّد خلق المرأة أكثر ممّا كان يجدّد التجربة.

أمّا مسألة الشراكة فمسألة مطروحة في المجال السياسي هي في الظاهر بعيدة عن المشاغل الأدبية إلاّ أنّها في الحقيقة اختيار له انعكاس على الاقتصاد والثقافة. الشراكة تفاعل يرجع إلى التأثير المتبادل بين الأطراف المتفاعلة وهو يؤدّي -إذا أحكمت سياسته- إلى المحافظة على الكيان والاتّزان بما يضمن المصلحة والكرامة. وتونس عرفت كيف تطرح الأسئلة المحرجة في ذلك وأهمّها السؤال التالي: كيف يتمّ بالشراكة دعم كلّ طرف من الأطراف المتفاعلة لتحقيقها دون أن يذوب بعضها في بعضها الآخر؟

وفي الختام نشكركم خالص الشكر على هذه الأسئلة الجيّدة المفيدة ونجدّد تحيّتكم أنتم أعضاء هيئة تحرير ثقافات، جنود الخفاء، كبار الإشعاع. ونتمنّى لثقافات انتظام دوريّة الصدور ودوام الحضور على الساحة الثقافية والمحافظة على المستوى، كما نتمنّى لها اتّساع حلقة الجمهور، جمهور القرّاء ونحسب أنّه -وهي في عددها الأوّل- قد أصبح لها قرّاء اليوم نتحدّث عنهم ونخاطبهم ونحاورهم فمن الواجب أن نشكرهم أيضا.

د. علوي هاشمي:

شكرا للدكتور محمد الهادي الطرابلسي الذي تكرّم وتفضّل علينا بهذا الوقت الثمين من وقته الضيّق في البحرين وفي الجامعة وخاصّة في الأيّام الأخيرة وهو يلملم أشياءه وذكرياته وكتبه لكي يرحل عنّا ويترك له بقعة كما يقولون.■





فنون

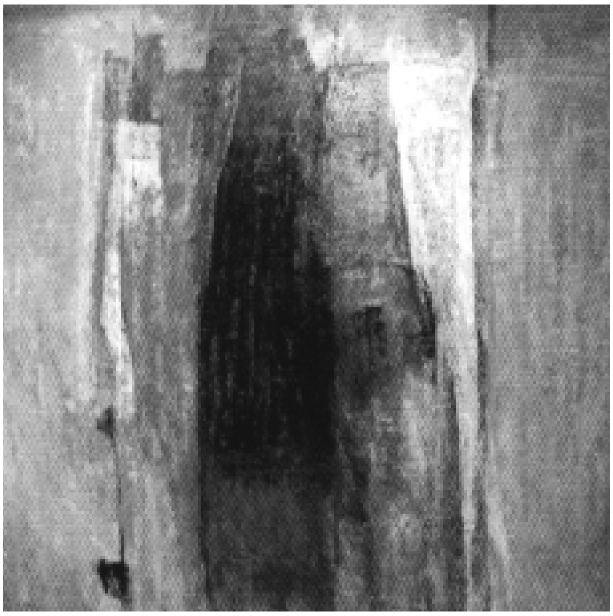


جزء من لوحة ثلاثية للفنان **الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة** / خارج التحكيم

معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية 2002

يدخل معرض البحرين السنوي للفنون التشكيلية الحادي والثلاثون، عقده الرابع هذا العام بصحبة نخبة مختارة من فنانيه الرواد والشباب، وبمقدار من الثقة والجرأة والاحترافية ميزته عن السنوات السابقة[١].

تعود فكرة إقامة معرض سنوي يشارك فيه الهواة والمحترفون من فناني البحرين إلى ثلاثين عاما، حين بادر (قسم المسرح والفنون)[٢] في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية بتنظيم المعرض الأول في السادس عشر من شهر ديسمبر عام ١٩٧٢م، وقدم له وزير العمل والشؤون الاجتماعية آنذاك بكلمة قال فيها إن: «الفن بعد هام من الأبعاد الحضارية، لذلك تفخر الأمم بفنها وتسعى الى تشجيعه بشتى الوسائل. وانطلاقا من هذه النظرة أقامت وزارة العمل والشئون الاجتماعية هذا المعرض الذي نأمل أن يكون فاتحة عهد من التعاون بين المؤسسات الأهلية والأفراد وبين الوزارة،

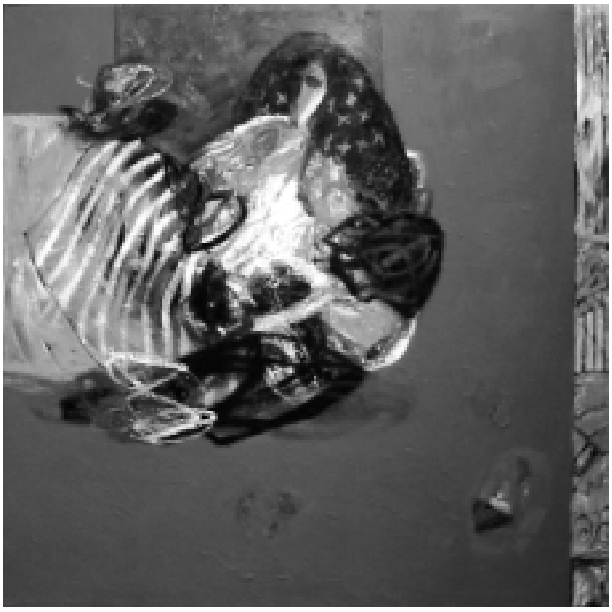


لوحة الفنانة بلقيس فخرو/ الجائزة الكبرى «جائزة الدانة»

للرفع من شان الفنون والنهوض بها. أرجو أن يحرز هذا المعرض النجاح الذي يستحقه لكونه أكبر تجمع فني لفناني البحرين، كما أتمنى مزيدا من التوفيق للفنانين المشتركين وكل من ساهم بجهده لإخراج هذا المعرض الى حيز الوجود».[٢]

ثم أصبح هذا التجمع الفني على مدى السنوات اللاحقة تقليدا عريقا ما يزال متبعا إلى يومنا هذا. وكانت إدارة (الثقافة والفنون بوزارة الإعلام)[٤] قد تولت تنظيمه اعتبارا من عام ١٩٧٦م، أما في الوقت الحاضر، فهو تابع لقطاع الثقافة والتراث الوطني في وزارة الإعلام، ويعتبر من أهم برامجها الثقافية، فقد: «اصبح من ابرز مظاهر النشاط الفني سنويا في مملكة البحرين»[٥]، خاصة وأن افتتاح المعرض وتوزيع الجوائز يتم برعاية شخصية من لدن صاحب السمو الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة رئيس الوزراء الذي دأب على حضور افتتاحه كل عام. كما يعتبر هذا المعرض بمثابة مختبر أو منتدى لقياس وتقييم ما أنتجه الفنانون البحرينيون في سنة واحدة، وفيه تمنح الجوائز التقديرية الى أجود الأعمال الفنية التي تنتقيها لجنة التحكيم.

في الثالث والعشرين من شهر كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٢ م شهد جمهور البحرين افتتاح الدورة الحادية والثلاثين من سلسلة المعارض السنوية بحضور صاحب السمو رئيس الوزراء الموقر

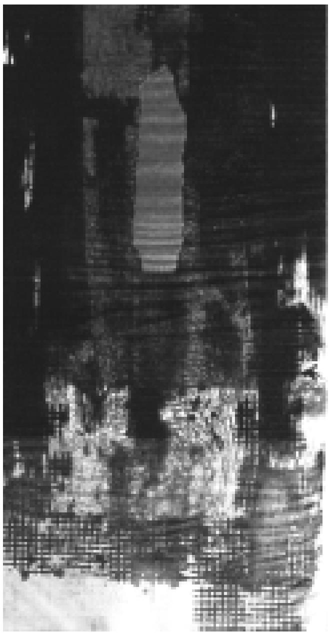


لوحة للفنان **عمر الراشد**/ الجائزة التقديرية

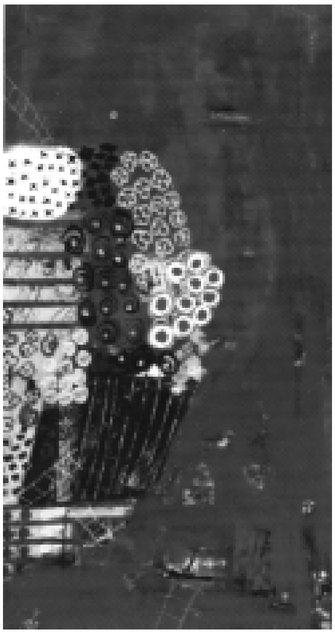


خزفية للفنان **عبدالرسول الغائب**/ الجائزة التقديرية

ونخبة كبيرة من المسؤولين ومحبي الفن. وقد بلغ عدد الفنانين المشاركين فيه أربعة وخمسين فنانا وفنانة، وجاء في مقدمة الدليل الذي أعد لهذه المناسبة، أن:«المتتبع لمسيرة هذا المعرض بوسعه



لوحة للفنان **جمال عبدالرحيم** / الجائزة التقديرية



لوحة للفنانة **شفيقة الهرمي**/ الجائزة التقديرية

أن يتابع جانبا مهما من تطور الحركة التشكيلية في البحرين، والمستوى الذي بلغته بفضل التفاعل الخلاق بين الفنانين البحرينيين وبين الاتجاهات الجديدة في الفن التشكيلي العربي

والعالمي، حيث أصبحت التجربة البحرينية محط اهتمام وإعجاب الدارسين والنقاد بما تظهره من طاقات وتقنيات وتطور في الأساليب والرؤى، ومن مقدرة حيوية على تمثل الجديد واستيعابه بشكل خلاق مما أثرى فضاء التشكيل البحريني واسهم في تنوع وتعدد تجاربه[٦]».

وكانت إدارة قطاع الثقافة والتراث الوطني قد أوكلت مهمة تقويم الأعمال الى لجنة تحكيم من خارج البحرين[٧]، واختيار الأعمال الفائزة. فنالت الجائزة الكبرى (جائزة الدانة) الفنانة بلقيس فخرو التي درست الفنون الجميلة في الولايات المتحدة، وشاركت في العديد من المعارض المحلية والدولية. كما منحت اللجنة جوائز تقديرية لكل من الفنانين: عمر الراشد، الذي درس التربية الفنية في القاهرة، وساهم في معارض عديدة داخل البحرين وخارجه. وجمال عبد الرحيم، الذي أقام العديد من المعارض الشخصية في البحرين والدول العربية وساهم في معارض عالمية للحفر والطباعة. وشفيقة الهرمي التي درست الفنون الجميلة (ديكور) في القاهرة، وشاركت في معارض محلية، ومعارض الفن البحريني في بعض الدول العربية والأجنبية. وعبد الرسول غائب الذي درس النحت في القاهرة، وشارك في العديد من معارض الخزف في البحرين والدول العربية.■

ثقافات

الهوامش

١- أقيم المعرض على قاعات متحف البحرين الوطني/ المنامة.
٢- الفن التشكيلي المعاصر- تأليف الدكتور احمد باقر- ١٩٨٠م.
٣- كلمة السيد جواد سالم العريض وزير العمل والشئون الاجتماعية في دليل المعرض (١٩٧٢ م) . من كتاب (حصاد الفن) تأليف الفنان عبد الكريم العريض- ٢٠٠٢ م.
٤- الفن التشكيلي المعاصر- تأليف الدكتور احمد باقر- ١٩٨٠م.
٥- دليل المعرض (كلمة قطاع الثقافة والتراث الوطني) ٢٠٠٢م.
٦- دليل المعرض (كلمة قطاع الثقافة والتراث الوطني) ٢٠٠٢م.
٧- تكونت لجنة التحكيم هذا العام (٢٠٠٢ م) من: الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة/ رئيسا . والفنان محمد القاسمي من المغرب، والفنانة فرانسين هنريخ من فرنسا، والفنانة منى السعودي من الأردن.



شاكر حسن آل سعيد / زيت على قماش / من مرحلة الخمسينات

شاكر حسن آل سعيد
بعد السبعين

صور شخصية وترجيع حالات وأفكار

سهيل سامي نادر *

1

حين علمت في خريف عام ١٩٩٩ أن الفنان شاكر حسن آل سعيد مريض، تهيأ لي أنني أسمع خبراً عن سبب غيابه ليس إلا. خبر يعنيني لكن لا يستعجلني. لعلي أنا الماكث في البيت من دون أن أكون مريضاً سمعت في التو خبراً عن مكوث في البيت، عن عصيان صغير، أو انسحاب لا تترتب عليه مسؤوليات ونتائج ومطالب. إزاء ذلك كان المرض الذي يقعدنا في البيت قد بات واحداً من قوانا من أجل أن لا نكون جاهزين إلا لأنفسنا. كنّا أحياء على أية حال، أحياء في سنوات تمضي بنا ما بين اللامبالاة، وعدم التصديق، ونسيان حقائق الزمن والعمر.

كنت أعرف شاكر حسن جيداً، أعرف على نحو خاص طريقته في الغياب، إنها طريقة من انهمك في تجهيز معدات جديدة لأفكار قديمة. كان عمله الفني يدور حول الغيابات ، يصنعها بحضورات رهيفة، ومن ثم يعيّن المنطقة التي وصل إليها: هناك، هن، في صدع، وبقعة، وخربشة، ونتوء، وتكنيك مازج يمحو ما تم كتابته.

* كاتب وناقد فني من العراق.

على نحو ما كان شاكر في ذهني يمارس حجة أو مكيدة.

لكنه كان مريضاً حقاً. هذا ما أكده لي صاحب صالة (أثر) الذي طلب مني، مستفيداً من علاقتي القديمة بشاكر، أن نزوره في بيته من أجل إقناعه بإقامة معرض استعادي كبير. في تلك اللحظة استوعبت الأمر؛ فأصحاب الصالات أكثر معرفة بقوانين الأرض وأكثر استجابة للضرورة: كان شاكر قد تجاوز السبعين بأربع سنوات . كيف فاتني ذلك؟ إن الأمر جاد.

2

قبل نحو ثلاثين عاماً كنت في صالة الزوار هذه، لم يتغيّر فيها شيء. الأرائك القديمة نفسها، وخزانة كتب أظنها تعود إلى زواجه. ما من لمسة فنية واحدة، ولا أتذكر رؤيتي للوحة معلقة. تدبير طبقة وسطى مكافحة تأكل جيداً ولا تعير اهتماماً للكلمات والإدعاء.

ظهر بدشداشة زرقاء وبلوزة سوداء مفتوحة . كان ضعيفاً، مريضاً، بطيئاً، إلا أنه سحبني إليه بود. أصابعه النحيلة ظلت في يدي لبرهة: كانت ساخنة. جلس قبالتي ورحنا نتأتئ كما لو أننا في تعارف جديد. وسرعان ما أمسك بموضوع بدا لي أنه كان قد هيأه قبل مجيئي. قال: أنت تعرف أنني اعتدت الحديث عن تجاربي الفنية والتنظير لها، وها أنا أعترف الآن بأنني أخطأت. خطأ. نعم. العمل الفني لعبة، الإنسان على الأرض يلعب، فلماذا تحدثت بجدية عن لعبة، وتحدثت بغموض عن لعبة، في حين أن العمل الفني واضح ولا يحتاج إلى شروح وتفسير. الأدهى من هذا أنني احتجت إلى الآخرين، إلى فهمهم ، لكنهم لم يفهموا، وتعرضت إلى أذاهم.

هل كان يعترف أم يشتكي؟ لم يكن جديداً أن أعرف منه أن العمل الفني لعبة، الجديد أن يهاجم نشاطه غير العادي في الكتابة والتنظير، وأن يعاني من سوء فهم الآخرين .

فجأة، كما لو وجد مخرجا، غيّر الكلام، وأخذ يتحدث عن اللحظات الروحية السامية التي يحصل عليها كلما ذهب إلى الجامع يصلي. اكتشف أنه ليس وحيداً، وهو سعيد.

بدا هذا التصريح غريباً، فقد كان يؤدي فروضه الدينية في أوقاتها، وأحب دائماً الصلاة في الجامع، وأحسب أنه أراد أن يقول: على الرغم من كل شيء فقد عرفت كفايتي التي كنت قد عرفتها أيام الصراع، لكنني الآن، في هذا الضعف، أقبض عليها بقوة.

كنت أتأمله بتعاطف، وإن لم أصدّقه تماماً. ففي نقده لنفسه شعرت أنه يجربني مستعيناً بي لكي أصحّح له هذه الآراء المتأخرة عن نفسه. لكن ماذا أصحح؟ ما من خطأ في الحقيقة. إذا ما كان يلعب معي الآن فلأنه أحب اللعب دائما، مع نفسه ومع الآخرين، ضد نفسه وضد الآخرين. لقد عاش حياة مثقف متنور، مال إلى الصراع لأنه صاحب دعوى، كان مدعواً فدعا، عالج تناقضات وعيه الذاتي وتناقضات الحياة. كتب لأنه لابد أن يكتب، رسم لأنه رسام بامتياز. ما من خطا. ما من خطأ حتى حين كان يبالغ أو يختلق أو يمرر غموضه. إنه فاتن وصاحب فتنة، اختص بصدوع القلب البشري ليجد لها نظيراً في صدوع الجدران. فكيف يمكن لرجل كهذا، يعبر من هذا الصدع إلى ذاك، أن لا يكون غامضاً، وأن لا يجترح سراً، وأن لا يخاصمه الآخرون؟

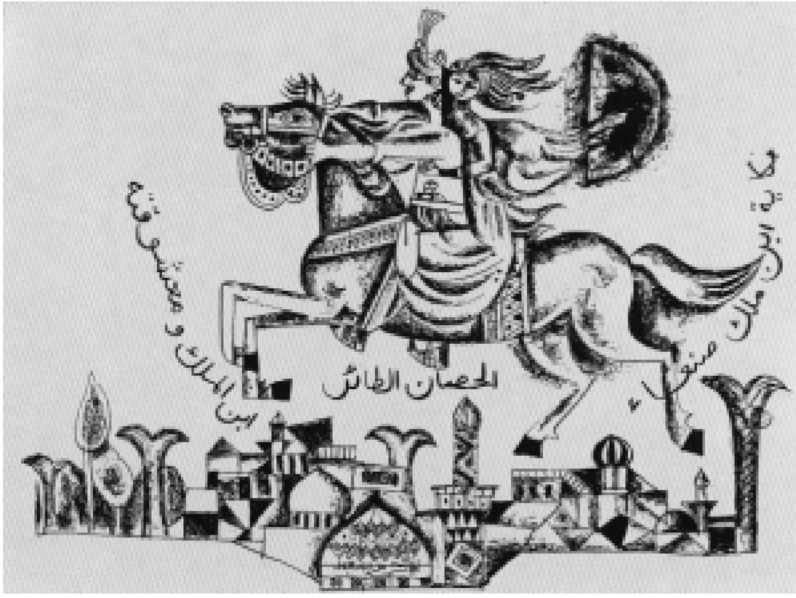
قلت له باختصار: كنت أنت في ما كتبت ورسمت، كنت أنت دائماً، وليس هذا بالقليل. غامض؟ أنا الآخر غامض، أنا الآخر أخطأت، كلنا. دعنا من الشجن والسجال.

ابتسم لي في عينيه. لقد حصل على ما أراد. وبدأت محنتي في اقناعه بتنظيم معرض استعادي. كانت عينا صاحب صالة (أثر) تحثني.

كنت مدركاً حساسية أن أقول لفنان مريض تجاوز السبعين أن آن الأوان لتنظيم معرض استعادي. آن الأوان! هذا يشبه قولي: قبل فوات الأوان!

– ما رأيك بتنظيم معرض استعادي؟

قلتها كاقتراح، وبطريقة من يدعو نفسه لعشاء.



شاكر حسن آل سعيد / حبر صيني على ورق / من مرحلة الستينات

حدّق في وجهي، ثم انزلق نظره تجاه نافذة كانت خلفي. كان هناك ضوء خريفي يتماسك وينفذ بوهن عبر الزجاج، وكانت ثمة أصوات تتسلل إلى الصالة من الخارج، وخلته انتبه إليها، أو انتبه إلى حركة ما حدثت عند النافذة. وقال بهمهمة متفكرة: لا.. ليس الآن.

كان رائعاً، يقظاً على الحياة، حياته، وأظنه سمع ملاكه الحارس يهمس في أذنه: هناك وقت!

وأضاف بشيء من الحيوية: أفضّل معرضاً عن أعمالي التسعينية.. ولسوف تقوم أنت بتقديمه في الدليل.

3

ومرة أخرى حصل على ما أراد، فقد أقيم معرض التسعينيات الذي قدمته، وأقيم المعرض الإستعادي في عام ٢٠٠١ بتقديمي حسب طلبه، وما بين هذين المعرضين أصيب بجلطة دماغية. كان لسانه ثقيلاً، وكانت الكلمات، هو الخبير بها، تهرب منه، فينخلع عن محدثيه في مطاردة عنيفة يائسة بحثاً عنها. وكان ثمة عنف يصطرع في داخله ينتهي بابتسامة يائسة لا مثيل لها. عيناه ليس إلا كانتا تخبراننا عما يريد ولا يريد بوضوح، عينان ساحرتان حائرتان تريان بين الحين والحين أشباحاً في الزوايا.

وكان هناك وقت، ودائماً هناك وقت، حين الأشباح يختفون، وحين يواتينا الصبر، وحين تدير الحياة المجلجلة من حولنا رؤوسنا.. وقت لكي يظهر شاكر بين الجميع بكامل أناقته مع زوجته وأولاده الكبار وزوجاتهم وأطفالهم وجمع من الأقرباء، ووقت آخر لا يخلو من مرح لالتقاط صور تذكارية مع عائلته الكبيرة وجمع كبير من الفنانين والأصدقاء.

أذكر في معرض التسعينيات أنني جلست قبالته بينما كان الضيوف يغادرون. لقد انقضى يوم مثير، وأصوات نهاياته المبعثرة تصنع فجوات من زمن فارغ، فإذا به يبحلق بي ويسائلني: أهذا هو.. لقد انتهى! واستعدت آخر كلمات المسيح وهو على الصليب: لقد أكمل! وامتدت أصابعي لتلامس يده وتضغط عليها.

في المعرض الإستعادي كان شاكر قد أحيط جيداً من عائلته بسبب حالته الصحية وبدا أحياناً قانعاً بهذه الإحاطة، إلا أنه بين الحين والآخر يتسلل بهدوء نحو أصدقائه وطلابه مقدماً ايضاحات لم تكن

ترضيه، إذ كان ينسى أحياناً ما يريد قوله. كنت أراه يرزح تحت ثقل حزن هائل، حزن خاص لا أستطيع أن أصفه أو أفسره، لأنه بدا لي خارج شروطه، يتجاوز حالته المرضيه وإحساسه بالعزلة. لا أعرف.. لا أعرف كيف أقول هذا وأنا مطمئن: كان حزن عاشق مهجور، عاشق على وشك أن يجهش ببكاء خاو.

4

في مرحلتي الإعداد لهذين المعرضين أثار انتباهي حالة الأعمال الفنية التي كان الفنان قد احتفظ بها في بيته؛ إذ كانت في حالة رثة يصعب تصديقها. فأعماله الورقية التسعينية، ولم يكن قد مضى على بعضها إلا سنوات قليلة، حفظت على نحو سيئ، البعض منها ممزق، والبعض الآخر حملت آثار طيات وتكسرات وكرمشة، وبعضها مرسوم على جهتين، أو غير موقّعة ومؤرّخة، وهكذا كان حال أعماله الزيتية. أما أعماله القديمة التي تغطي أربعة عقود ابتداءً من الخمسينيات فقد كانت في حالة مزرية يصعب معها أن تعرض.

ما من تفسير مقنع لمثل هذا الإهمال من فنان حاذق ومثقف ومعني بالجمال ويعرف أهميته الموضوعية في تاريخ الفن العراقي: هذه الملاحظة أبداها السيد محمد زناد صاحب صالة أثر الذي شعر بخيبة أمل، فضلاً عن تورطه في مجهود يتجاوز قدراته.

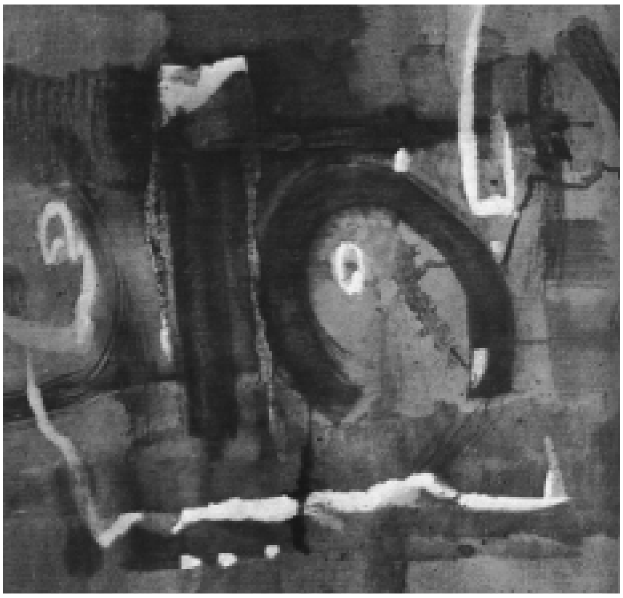
والحال إن كنزاً من الأعمال الفنية كان يمكن أن يتبدد لولا جهود هذا الرجل، ولحسن الحظ ظهر في الوقت المناسب، وتولى على عاتقه الشخصي أعمال الصيانة والترميم التي ردّت الأعمال إلى تماسكها وبريقها الأصلي.

أنا الآخر بحثت عن تفسير مقنع، مستدلاً في ذلك بمجموعة من أفكار الفنان عن العمل الفني. فإذا كان الفنان يعرّف العمل الفني لعبة، فلأنه، ربما، مارس اللعبة الفنية بوصفها حالة آنية مباشرة ممتعة لا شأن لها (وله!) بمآلها اللاحق. لكن هذا التقدير غير مقنع إلا إذا تحدثنا عن لعبة أطفال في ممارسة طفولية صافية مآلها المتعة ومن ثم التحطيم أو الإهمال. لو مارسنا تقويم العمل الفني في اطار ما يمنحه من متعة للفنانين، أو تبعاً لاحتياجاتهم الذاتية المباشرة منه، فلن نصل إلى أية نتيجة. إن أساطير الفنانين عن أنفسهم، وعن لحظاتهم الحدسية، ومعاناتهم، وجنونهم، هو نوع باذخ من الرأسمال الرمزي. لكننا نعرف اليوم أكثر مما مضى أن تسامي هذا الرأسمال وإثاراته يخفي محن الفنانين والحالة الفنية بوصفها عملية انتاجية متصلة بالسوق وضربات الحظ .

والحال إن المبدعين الذين يعانون لانتزاع نتائج فنية مرضية، يصارعون في الوقت نفسه لانتزاع موقع مستقل لهم في العالم، فضلاً عن أن العالم قد يقتحم لحظات متعهم وعزلاتهم. ولا شك أن جميع النتائج والمجهودات تترابط موضوعياً داخل عدد من المستويات والخطوط والوقائع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ناهيكم عن التدخلات التي تقوم بها بعض المؤسسات لتصنيع الذائقة ودفع بعض الاتجاهات إلى الواجهة للحصول على المنافع أو لإسناد الخطاب السائد. في كل الأحوال ما من تعيّن داخلي للحظات السعادة يمكن أن يتماسك، لأن التعينات الحقة هي دائماً في الخارج، حيث يصبح القياس ممكناً والنوايا الأصلية تتجسد.

إن انجازت المبدعين الحية، سواء انبثقت من لحظات الكرم الذي يدير ظهره للمكافأة، أو نتجت عن اقتصاديات التجربة، بما يجعل الصور والمعالجات نفسها تتكرر في ضرب من المناورة التي يجيدها الفنانون، تتحول باستمرار، لأنها تستقل عنهم استقلال السلع الأخرى عن العمل الحي الذي انتجها. المتعة؟ من يتنكر لها! لكن الدوافع تتحول.

أشير قبل أن أتحول إلى حالة شاكر حسن ، بأن الرأسمال الرمزي للفنانين في بلد مثل العراق قد يتسع في تساميه ليشتمل على منافع الكرم والأخلاق والعفة والوقوف في الظل كطريقة لعقاب النفس أو الآخرين، هذا فضلاً عن أحاديث المعاناة والألم والسعادة



شاكر حسن آل سعيد / أحبار ملونة على ورق / من مرحلة السبعينات

والحبور الناتجة عن خبرة العمل الفني. إن هذا الرأسمال يعيد انتاج الخطاب الأخلاقي السائد بين الطبقات المكافحة، وهو بالتأكيد يعكس الحالة غير المتبلورة لسوق السلع الثقافية، وارتباطه إلى مرحلة قريبة باستجابات الدولة وكرمها وأساليب تشجيعها واحتياجات الإعلام التي كثيراً ما تثير الزوابع بين صفوف المنتجين الثقافيين. إن الضعف البنيوي في مؤسسات المنتجين قد يجعل من المثقفين والفنانين شهداء، ولقد كانوا إلى مرحلة قريبة من منتجي رموز المعاناة الإبداعي.

تشكل قضية شاكر حسن حالة فريدة، ولقد عرفته فناناً يعرف المسارب والمآلات الذاهبة إلى السوق الصغيرة التي عندنا أو العائدة منه. إنه واحد من أكثر منتجي الأساطير عن العمل الفني، وعن نفسه على نحو خاص. وبصرف النظر عن تصريحاته المباشرة بشأن العمل الفني بوصفه لعبة، توجد في أفكاره الجمالية الموثقة ممرات جانبية عديدة تحيد دائماً عن الأهداف المباشرة والوضوح الذي لا لبس فيه. أما عن إهماله لخزين كبير من أعماله الفنية فلا أستطيع أن أقرر طبيعة دوافعه الحقيقية أو طبيعة ظروفه الخاصة في هذا الشأن ، لكنني أحب أن أناقش هذه القضية من خلال الإفتراضات المتوسلة بأفكاره. فإذا ما كان قد اعتبر هذا الخزين فضلة أو ما تبقى من ماض أو حتى ذكرى أو كان قد قوّمها وحكم عليها حكماً قاسيا، فهذا بلا شك شأن من شؤونه الخاصة . لكنه قرر في النهاية أن يظهر كل شيء إلى النور، فماذا توقع أو أراد، أن يستعرض إهماله أو يطلب النجدة من الآخرين في الوقت المناسب، في وقت قبل فوات الوقت؟

لا أدري! وليس هذا السؤال هو ما أريد الإجابة عنه على أية حال. الإهمال وإمكانية الضياع والتبديد ؟ إنها قضية سلوكية شائكة ومثيرة، وأحب أن ألامسها هذه المرة من جهة استجابة الفنان للمآل الفني بوصفه شهادة، وجهة تأملاته الصوفية عن العمل الفني بوصفه تمثلاً وامتثالاً لمكتوب.

ليس من مهمة العمل الفني أن يحكم أو يقاضي أو يعلّم. المجتمعات والمؤسسات الثقافية استدعت العمل الفني ضمن هذه الأهداف، وبهذا المعنى فقد وظفته كعمل اجتماعي منحاز معدّ للمتعة. العمل الفني يجب

أن لا يكون منحازاً للإنسان. إنه ليس خلقاً بل هو شهادة على الخالق.

تلك هي باختصار الأفكار الرئيسية التي بشّر بها الفنان في أواسط الستينيات من القرن الماضي. وعلى الرغم من تحولاته الفنية فقد ظل أميناً عليها وإن لم يصرح بذلك. كان من الغريب آنذاك أن يهاجم مجموع الفن التشخيصي كله متهماً إياه بالانحياز وأنه فن امتاعي. كان هذا تعسفا منه بالطبع، لكنه كان مخلصاً لطروحات اللا شكلية الأوربية التي باشرت نقداً شرساً لتقاليد الفن الأوربي منذ عصر النهضة، ودعت بالمقابل إلى فن لاشكلي يؤكد على العمليات الكوسمولجية بالتناظر مع التوصلات العلمية في الحقل الميكروفيزيائي فضلا عن الحقل الروحي، حيث العمليات الجوانية غير المتعينة في شكل. أظن أن شاكرا شعر مبكراً بوجود التباس شديد في هذه النقطة، لأن النقد الأوربي لتراثه كان ضرباً من الحلحلة لمرجعيات قوية، فما الذي يملكه هو من مرجعية فنية، أو ما الذي سوف يبقيه لنفسه وحضارته الجديدة إذا ما واصل عنته النقدي؟ الحل هو تناسي هذا النقد، فهو غير مجد، والعمل على تأسيس الكوسمولوجية اللاشكلية على التراث الصوفي الإسلامي، وبهذه المناورة ضمن مرجعيات هائلة ذات أفق تأويلي لا مثيل له، كما ضمن موقعاً مجتمعياً بوصفه إنساناً فاعلاً في مجتمع إسلامي، وقد ظل كما يبدو لي مخلصاً لنزعته الأولى، وإن ظهر فيما بعد آركيولجياً وسيميائيا.

في كل الأحوال لم ينجذب شاكر أبداً لفكرة الإنجاز بما فيها من كمال ومآل واعتراف بالأهداف الموضوعية للمنجز؛ فمآل الإنجازات، إذا ما صرفنا النظر عن فكرة السوق الشريرة، والكدح من أجل الإعتراف الاجتماعي والحصول على المكانة، هو أن تحفظ في ماض يدخل إلى أفق يغيب باستمرار، لتنتظم بعدها على نحو تحقيبي، أو لتصبح نافعة بالمعنى الأدواتي.

ليس في فكر شاكر (الماضوي من حيث التعريف) أي احترام للتحقيب الفني، وأي احترام لفن ينتفع منه اجتماعياً. إن الفن ما أن يحقّب يضحي معرفة مدرسية لينحط بعدها.

قد تبدو هذه الأفكار اعتيادية، أو مجرد آراء، لكن حين ندرجها بفكرة ولادة العمل الفني وليس مآله، نجدها تنتظم في سيميائية شهودية ذات أفق صوفي. فالماضي عنده يجمع في مواضٍ من دون أن يكون زمناً بل مجرد أصداء وإشارات وتحللات وتفكيكات غير منتظمة. إن العمل الفني مرجّع أصداء وعمليات ضامرة، وهو لا يسبقها وإن يتخطاها بالتنسيق والإسهام في الدلالة الشهودية. هناك تفكيك رجوعي أصيل يقيم خارج العمل الفني وفي داخله يخلص إلى حالة جد رهيفة تتحول فيها الأشياء إلى مؤشرات وممكنات، وعلى الجملة تتحول إلى آثار.

بالأحرى هناك تفكيكان، الأول أصلي يقوم به فاعل موضوعي من الممكن أن نطلق عليه أسماء عديدة حسب احتياجات التجربة والحقل الذي نعمل فيه: الله، المحيط، الزمن، الحفريات.

والثاني تمثلي ذاتي يقوم به الفنان تستعاد فيه سلسلة من نتائج عمليات الفاعل الأصلي من قضم وخربشة وحذف وإزاحة وتراكم ومحو. والحال أن هذه العمليات، التي ينسق الفنان ما بينها، تكاد تتماثل مع مفاهيم العمل الفني وأدواته، ففي الحالين توجد الكتابة نفسها، والشفرات، والإنبثاقات، وأعمال المحو. كأن العمل الفني يصبح منطقة لقاء بين الفنان وتجليات الكون أو المحيط، فضلاً عن أن رمزية هذا اللقاء وروحانيته هي ضرب من التربية الروحية. إن العمل الفني يلتزم ببرنامج شفري يبث منذ القدم، وهو يتمثّل الراهن بوصفه عملية قديمة غير محددة النتائج، وبوصفه حضورات تؤشّر إلى غائب دائم لا يحضر، أو لعله يحضر بآثاره.

لخصت في أعلاه أفكار الفنان الرئيسية بشأن طبيعة العمل الفني وانبثاقاته، وأعترف أنني استخدمت ألفاظي الخاصة، وهذا دأبي منذ زمن بعيد. ويمكن أن نلاحظ أن فكرة المآل تتماثل تقريباً مع



شاكر حسن آل سعيد / زيت على خشب / من مرحلة الثمانينات

فكرة البداية، لأن العملية الإنتاجية الأصلية قديمة، أقدم من الإنسان.

لا تبدو نظرية اللعب في هذه النتيجة غير تفرع صغير من لعبة كبيرة لسنا سوى أثر من آثارها.

والآن، علي أن أكون جريئاً جداً لكي أقدم استنتاجاً غريباً بشأن القضية التي أثيرت عن إهمال الفنان. أهو إهمال أم أنه عملية إنتاجية أخرى ؟ وبكلمات أخرى، هل أحب شاكر أن يترك آثاره في عهدة ذلك الفاعل؟ (من الغريب أن نقول إعادة إنتاج إعادة الإنتاج!)

هل يمكن أن نصدّق أن فناناً احتقر فكرة الإنجاز والجمال المشخّص، مفضلاً عليهما آثاراً مدوخة يكاد كيانها يشبه الروائح التي لا يمكن القبض عليها، أراد لآثاره المتبقية أن يتكفل بها منتج الآثار الحقيقي حتى لو أدى ذلك إلى تبديدها؟

لو صدقنا هذا فنحن إزاء قضية تطابق ذاتي. تطابق! هذه الكلمة وحدها هي صيغة مبالغة من صيّغ الأيقون، وشاكر حسن واحد من منتجي الأيقونات الظاهرة والخفية، الرمزية والواقعية. إن فنه اللاشكلي كله محاولة لتمثل عمليات كونية سديمية، وهو من ثم ايقونية ذهنية خيالية . فكرة المعراج مثّلت ايقونياً كخط يرتفع في (سماء) اللوحة . الحروف هي ايقونات، والجدران هي بالكامل ايقونات محيطية . إن الأيقون في فن شاكر قريب من العلاقة البلاغية العتيدة بين المشبه والمشبه به . إن مثل هذه العلاقة لا تزيح شيئاً ، وقوتها الحقيقية تتمثّل بالتنسيق الجمالي المثير وسموها الأدائي.

كان شاكر يواجه دائماً من الآخرين ، بسبب غموض وتعابيره الصوفية ، بهذا السؤال : هل أنت متطابق مع نفسك ؟

هاهو سبب اضافي إذن !

إنني إذ أصوغ هذا الإستنتاج لا أمتلك الرغبة في الدفاع عنه . أظنه مثالي أكثر من اللازم وأنا رجل واقعي . أنا أكره التطابقات ، وما كان يعنيني أبداً ما إذا كان شاكر متطابقاً مع نفسه أم لا . فمن يعرف نفسه على وجه اليقين ؟

إن مهمة الناقد احتمالية . واليكم هذا الاحتمال السهل والبسيط : إنه الإهمال الإنساني ، الإهمال

الناتج عن صعوبات الحياة والتعب منها والتقدم بالعمر والضجر وعدم الرغبة .

هل ثمة احتمال آخر ؟ حسن .. سوف أقوله بسرعة ومن دون مزاح : الإهمال الكارثي الذي تمتاز به بورجوازيتنا الصغيرة المتنورة لمصالحها ولمفهوم المصلحة بوجه عام !

5

كان المعرض الاستعادي الكبير مناسبة مثيرة اطلع فيها محبو الفن وطلابه على المراحل الفنية التي قطعها شاكر حسن منذ بداية الخمسينيات حتى نهاية القرن الماضي تقريباً . إن الأجيال التي عرفت الفنان تجريدياً وعلاماتياً تعرفت عليه لأول مرة تشخيصياً تعبيرياً . وكما هو متوقع شقت ارادات الآخرين طريقها بالضد من أفكار الفنان عن التحقيب أو الزمن المفتوحة آفاقه ، فلم تستغن طريقة العرض عن التقسيمات الزمنية والتحولات المتضمنة فيها : لقد اندست الاستعارة الزمنية البيولوجية إلى العرض لتتوج رجلاً في السبعين يمضي إلى الثمانين بقدمين واهنتين. ولا شك إن الدليل البراغماتي الانتفاعي انتصر في النهاية بينما ظل الماضي يندفع نحو الماضي. إنها دراما لا يمكن لبطل معاصر أن يتفادى أحداثها ونتائجها التي لاتني تستقل عنه.

إن أحد التحولات المهمة في عمل شاكر الفني هو ذاك التحول الأسلوبي من التشخيصية التعبيرية إلى اللاشكلية. هذا التحول ظهر بوضوح في المعرض وبدا انقطاعاً حاسماً لم يحد شاكر عنه أبداً. لكن ما من مقدمات واضحة لمثل هذا التحول، ما من تحديد فني يتوسطه ويشير إليه، كأنه حصل فجأة من حادث غامض.

في مكان آخر كنت قد اقترحت أن تجارب الفنان في التخطيط وتمثله لرسوم الأطفال ساعدته في الانزلاق نحو هذا التحول. هذا الاقتراح فني وتطبيقي مبني على أساس أن الخطوط إذ تحدد الشكل تقيم علاقة مع نفسها والصفحة البيضاء ذات أفق علاماتي، فضلاً عن التحلل من مشكلات التصميم، وعدم الحاجة إلى معالجات فنية إضافية، والاكتفاء بالجوهري، وعلى الجملة تلك التركيبات التي سوف تظهر في الأعمال اللاتشخيصية.

يبدو لي الآن أن الأمر أكثر تعقيدا. فلو جئنا إلى قضية التحول من جهة محايثته الفنية النظرية التي انطلقت من قلب تحوله الأسلوبي لوجدنا أنفسنا ازاء ما يشبه الانقطاع المعرفي لم يخش الفنان من نتائجه، بل قاده بفرح وتلمس آفاقه ودافع عنه كما لو كان يدافع عن نفسه.

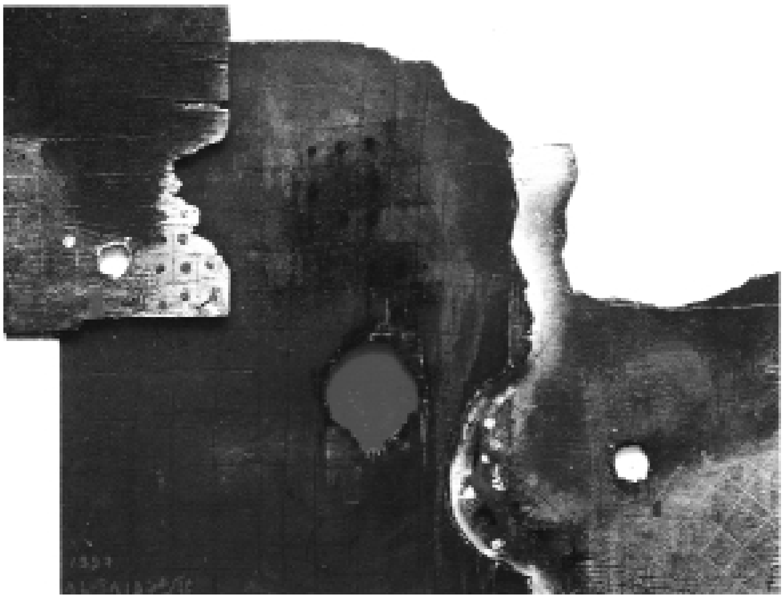
فهل يمكن أن نعامل تحول شاكر كانقطاع معرفي؟ إن جوابي هو: نعم ولا !

لنتذكر أننا في حقل فني تتشكل معرفياته من تجارب سابقة لا تؤدي معارضتها إلى تعديلات جوهرية في الحياة ولا يمكن أن يبنى عليها أحكام الصواب والخطأ المعممين، وقبل كل شيء ينطلق العمل الفني من أهواء القلب البشري، وتعارضات الحياة الاجتماعية وحاجاتها، من سمو الحياة وتفاهتها، من سر الكون الصامت، من الدين، من الأديولوجيات والعلم، من التستر والإخفاء والهرب والجنون والعسف، من الحرية والرغبة، من العنف، من رسم سابق أخرق.. الخ .

لا أظنني أقول أشياء غير معروفة، فضلاً عن أننا نتعرف في المشهد الفني، وفي كل حين، على تحولات تبدو كانقطاعات وهي ليست كذلك، وعلى ردات تبدو جديدة. إن الدلالات تتحول، في حين نجد أن تطوراً ما، انعكاساً ما، هما اللذان يهبان الدلالة ويجترحان أفقاً جديدا.

لنتعرف إذن على بعض الوشائج بين أسلوبين فضّل شاكر أن يقطع بينهما ، وقد فعل حقا، لكنه أخذ معه عنعنات المعرفة ويأسها وانزلاقاتها.

لقد أسست المحايثة الفنية النظرية الأولى للفنان تعريفاتها على المعرفة والاستبطان ، وبالمقارنة نجد أن تشخيصيته التعبيرية مؤسسة هي الأخرى على المعرفة والاستبطان، وأكثر من هذا، نراها تسقط تعابير



شاكر حسن آل سعيد / زيت على خشب / من مرحلة التسعينات

الحالة النفسية عند اختيارات الموضوعات والتنظيم الشكلي لها. لا شك أن التعبيرية بوجه عام ، لا تنطلق من الأشياء نفسها بل من المعرفة بها، محوّلة إياها في تفسير ذاتي (هذا التفسير سوف يعارضه الفنان بالتأمل الكوني مع أنه ظل ذاتيا ، لأن المتأمل ذات، والكونية المفترضة هي موضع تمثل وتمثيل ذاتي). إن اسلوبية شاكر لا تشذ عن هذا التقدير العام للتعبيرية، إلا أنها اختبرت نفسها بموضوع محلي جرى التستر على تعابيره المرجعية بسبب تحولها العنيف ، لصالح تعبير ذاتي، مع اسقاط نفسي حاد ، واهتمام حزين بالواقع الاجتماعي.

لقد جرت العادة أن لا يعوّل على الموضوعات في التقويم الفني، لكن في المرحلة التأسيسية العراقية التي انطلقت من جدلية الموضوع المحلي والفن الحديث، مثّل انتخاب الموضوع منطقة اهتمام اجتماعي وثقافي، وعلى نحو ما كانت تعابير الموضوع المعطاة تهيئ الحالة التي يصبح فيها اختيار هذا الأسلوب أو ذاك ليس ممكناً وحسب بل ضروريا. مثل هذا التساند الوظيفي يشكّل فصلاً ممتعاً من فصول الحالة الانتخابية التجريبية التي ميزت المرحلة التأسيسية في الفن العراقي. سنكتشف في هذه المرحلة حصول اصطفاف يزحف قليلا أو كثيراً عن الحالة الأوربية، فالانطباعيون العراقيون توجهوا إلى الطبيعة واختاروا أن يكونوا خارج المدن أو على أطرافها، والتعبيريون فضّلوا أن يكونوا في داخلها. إن مثل هذه الاختيارات لها دلالات واسعة لا يتسع المجال هنا للخوض فيها. ويمكن القول، آخذاً بالحسبان الفروق الفردية وتقاسم الأساليب وتنافذها، أن التعبيريين كانوا أكثر اهتماماً بالمشكلات الاجتماعية والثقافية والجمالية للمكان، فضلاً عن الموقف الفكري منه، كما كانوا أكثر اختلافاً في ما بينهم من حيث التركيبات الأسلوبية الشخصية ونوعية انتخابهم للموضوعات:

الروح الاستذكارية العذبة والهازلة للمشاهد البغدادية لجواد سليم المنسوجة برباط جمالي متجانس، تقابلها اسقاطات ذهنية ونفسية تحول الأشكال بعنف في الموضوعات المدينية عند شاكر حسن ومحمود صبري. تخيم حالة السلام والألفة بين تعابير المكان وتعابير الشخوص في الأولى، بينما تتميز الثانية

بروح الجد ، والأشكال العنيفة، ولاسيما في ميل شاكر للتحديد والكتلة، وميل محمود صبري للحركة والاضطراب.

لقد تعمدت أن أجمع شاكر حسن ومحمود صبري معاً على الرغم من اختلافهما في المعالجة الفنية، فكلاهما انتقيا بعض أبطالهما من عالم المهمشين، والاثنان عرفا باهتمامات سوسيولوجية ومعرفية، وسنكتشف فيما بعد أنهما قاما بانفصال جذري عن ماضيهما الأسلوبي ومفاهيمهما الجمالية ومواقع اهتماماتهما واختياراتهما. لقد أسس الواحد بمعزل عن الآخر محايثته الفنية النظرية: الأول أسسها على المعرفة الحدسية الروحية والاستبطان والتصوف، والثاني أسسها مخبرياً مقوماتها المعرفة العلمية التجريبية في حقل الفيزياء الكمية (واقعية الكم)

المحايثتان مختلفتان جذريا، في النسق المعرفي، وفي المنهج، وفي النتيجة الفنية. لكن ثمة تصوراً عاماً مبثوثاً في المحايثتين يقرب ما بينهما (تصور حقلي في الحقيقة) وهو أن المحايثتين تحدثتا عن عمليات لا نراها تجري في الكون الكبير وفي الذرة الصغيرة. إن البطل لو يعد شخصاً إنسانيا، وما من بطل على أية حال، بل هناك صور لعمليات ونتائجها، فهذا يقبض عليها بعلم روحي علاماتي وذاك بوساطة التجربة المخبرية، وليس سراً أن واقعية الكم لقيت صدى لدى شاكر، وأظنه عرف المغزى النفسي لهذه التجربة في السر، لكنه شعر أكثر بأنها تقويه في معركة الإفهام التي كان يؤديها بحرص وجد، وما زلت أذكر أنه بدأ يستخدم الرقائق الشعاعية والصور المايكروسكوبية لإثبات وجود عمليات جوانية. وكان في تلك الأيام ينتقل على أية حال إلى كونية أصغر، وقد تسنى له فيما بعد أن يبدي تعاطفاً مع البنيوية بشروح ليفي ستروس.

والآن هل يمكن القول إن المعرفة والعرفانيات تجري تفكيكات تضعنا على خط تحولا ت جذرية كما رأينا؟ لكن التحول من ماذا وإلى أين؟ لاشك إن كل تعرف ومعرفة يضعنا على عتبات تحول ما، لكن هذه نتيجة سهلة، إذا لم ندرس خطوط السير والتعارضات والقضية التي يراد بحثها والحقل الذي نعمل فيه. إنني على سبيل المثال أعرف ما الذي تركاه هذان المبدعان المتوتران خلفهما وإلى أين: لقد تركا العالم الاجتماعي إلى ثقافة واسعة لا يمكن اختبارها في الحياة الواقعية. أما الخط الذي سارا عليه، وأظنه كان متعرجاً، مثل كل خطوط الحياة والمعرفة، فأفضل أن أسميه خط هرب يحمل أكثر من معنى وامكانية: التخلي والتحرر، اليأس من الواقع، البحث عن خبرة جديدة، احتيال، اسدال ستارة والتسلل، الأمل بممكنات، فتح أفق...

ها هو اقتراح : هيأ الحس المعرفي، والانفعال التعبيري، وعمليات الإسقاط النفسي، المناخ التراجيدي للتحولات الذهنية لدى شاكر. إن حساسيته المفرطة للألم الإنساني، وتعاطفه السلبي الممض، جعلاه يشبه المهمشين ومهاجري الريف الفقراء والقديسين الذين صورهم بلا هالة ولا مجد. ما من حادث مباشر قطع الوصل بينه وبين الموضوعات شبه الشعبية وقرينها الأسلوبي، بل هناك كما أرى، ما هو أكبر من الحوادث: إنها العمليات التي رآها في الكون وعلى الجدران وقد نزلت على الأرض وهزتها. لقد أسقط في حسّه التعبيري ما كان يحدث في أرض الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي من عمليات إلى فضاءات لا نراها بعد أن تسامى بها روحياً. إنه ذلك الاحتقان الاجتماعي الذي لا ينتهي، التفكك الذي لا هدف له، سقوط السياسات كلها، فلماذا لا نباشر سياسة ضد السياسة، سياسة روح متشوقة إلى الانسجام والتماثل؟

في مكان ما تحدث شاكر عن كيف أن الناس البغداديين كانوا يرفعون الكلفة مع شوارعهم فيفترشونها كأنها ملكهم، لكن هذه الملاحظة ما كانت أن تكتب لو أن الحال ظل كما هو، لأن حقوق الشارع باتت أكبر من حقوق الناس. إن أفضل من كتب عن الخسائر هو شاكر دون أن يدري!■

في الثقافات الاخرى



الأسلوبية و إشكالياتها

منـــذر عياشـــي *

إن الدرس الأسلوبي الحديث درس إشكالي، أو هو درس ولد إشكاليًا. وإنه ليكون كذلك لأن الأساس العلمي الذي يستند إليه – وهو اللسانيات – إنما يتكون من قطيعة مع المعارف اللغوية التاريخية والتطورية التي كان ينتمي إليها. وهو كذلك أيضًا لأنه، هو نفسه، يقوم على قطيعة معرفية ومنهجية مع علوم البلاغة التي كانت سائدة قبله. فالمنظور فيه قد انتقل من محور البدائل إلى محور التركيب، والمنهج عنده قد انتقل من محور الجمع والتبويب إلى محور التحليل واستنباط القوانين. ولقد يعني هذا أنه انتقل من الشيء إلى ما به يتخلق، فيحدث، فيكون.

ثم، بعد هذا وذاك، لأنه كذلك، فهو درس يثير الأسئلة ويطرحها، وليس درسًا يقرر الحقائق ويثبتها. وإن أمرًا كهذا ليدل أنه نتاج عقلانية تبحث عن نفسها ليس في الأعراف والتقاليد، والثوابت، والمألوف، ولكن في خلخلة الأعراف والتقاليد والثوابت من جهة، وفي الوقوف على المنزاح، والشاذ، والهامشي، والمعوج، والمختلف، والمتغير، وغير المألوف من جهة أخرى. ولقد استطاع بالفعل، بسبب كونه كذلك، أن يكون عقلانية تشك في أطروحاتها ذاتها وحلولها ونتائجها، لكي تتجاوز نفسها على الدوام نحو أطروحات أخرى وحلول جديدة، ونتائج مختلفة. وبهذا، فقد حافظ الدرس الأسلوبي على نفسه علمًا بين العلوم في مواجهة الهزات النقدية المستمرة.

يطرح الدرس الأسلوبي، كما أشرنا، إشكاليات عديدة، ولكنه يطرحها على أصعدة متباينة وفي ميادين متنوعة. ولقد يصح من منظور البحث العلمي أن نقف على بعض هذه الإشكاليات مع ما تثيره من أسئلة وما تطرحه من قضايا.

١- الأسلوبية وإشكالية الوجود على صعيد فلسفي

يبقى الشيء في «فراغ وجودي»، كما يبقى القول في «فراغ خطابي» إلى أن يجد كل منهما تحققه وإنجازه شكلاً: الأول في الوجود، والثاني في الخطاب. ولقد يكون شكل هذا التحقيق وشكل ذلك الإنجاز، بالنسبة إلى القول كما بالنسبة إلى الشيء، هو ما نسميه أسلوبًا، فإذا كان هذا هكذا، فهل يعد الأسلوب في

* ناقد وأكاديمي من سوريا/ أستاذ اللسانيات في جامعة البحرين

حدوثه «سد فراغ» بالنسبة إلى الأشياء وجوداً، و «سد فراغ» أيضاً بالنسبة إلى الأقوال خطاباً؟

لقد يعني الطرح الذي تقدم أن الأقوال، كما الأشياء تظل في حكم معدوم إلى أن تتجسد شكلاً. فكيف يكون هذا هكذا؟ إننا نعتقد، ها هنا، أن ثمة قضية تحتاج لدقتها إلى قوة جلاء، وللطفها إلى فضل بيان، ولخفائها إلى كشف وإظهار. وإنا بإضاءتها الآن لمشغولون. فلقد علمنا أن الأشياء توجد، وأن الأقوال تقوم، كل منها بما يُسِّر به وما يُسِّر له. وإذا كان هذا هو محصول بدهيات الحدوث. فسؤالنا هو ما حاجة الأشياء بعد وجودها إلى وجود، وما حاجة الأقوال بعد قولها إلى قول؟ ألم تتحقق إنجازاً؟

إن الأسلوبية، في الواقع، لا تعيد الأشياء من بعد خلق على مثال خلقها الأول، وهي إذا كانت تعيدها فإنما تعيدها جزءاً وكأنها في خلق جديد. وما كان ذلك منها إلا لأنها لا تعرف التطابق أو التماثل. وهي، بالإضافة إلى هذا، إذا كررت فإنما تكرر المختلف وليس المؤتلف. هذا من جهة، وإنها، من جهة أخرى، لتبدع كائنها وتنزله من الوجود وفي اللغة على غير مثال. والسبب لأن مجال اشتغالها هو غير مجال اشتغال لغة التواصل، بل ربما تقف على النقيض منها أيضاً. ولذا، فإن الأقوال لتبدو، بعد أن تكون قد تأسلبت، وكأنها خلق فريد لا يظهر إلا من خلال تركيبه الخاص. ومن هنا، فهي في ظهورها تكون للغة التواصل والإخبار مباينة، وللغة التداول والاستهلاك مفارقة.

٢- الإسلوبية وإشكالية الوجود على صعيد لغوي

وهكذا، فإن للمسألة التي طرحت في الأعلى، إستطالات هنا على صعيد اللغة. ولذا، كان التثبت منها على صعيد فلسفي لا يكفي لكي نقف فيها على حدوث الأشياء وجوداً ولا على قيام الأقوال خطاباً فقط، فهذه حاصلة ببدهيات الحدوث نفسه، ولكن لا بد من النظر في كيفيات هذا الحدوث والقيام، لأن أشكال حدوث الأشياء هذه هي التي تعطي الأشياء وجودها المميز، ولأن أشكال قيام الأقوال هذه هي التي تعطي الأقوال تحققها الفريد، وكذلك لأن هذه الأشكال هي التي تمنح الأشياء والأقوال قيماً خلافية بها يصبح الكائن الأسلوبي ذاتاً مستقلة وكينونة مفارقة. ومن هنا تأتي المسلمة التي تقول إن الوجود بكل ما فيه من أشياء، ومن أقوال، ومن مخلوقات هو وجود يتم تحققاً بالأشكال، أو هو شكل دال ومميز وليس وجوداً فقط. ولهذا، فإن منطق كل موجود إنما هو في الشكل يكون وليس في الحضور مادة، وكماً، وحجماً، أو هو ليس في الوجود المحض كما يقال.

ولما كانت الأسلوبية على هذا الصعيد أيضاً تمثل إشكالية وجود، فما هو الشكل الذي تتخذه، فيستدل المستدل به على الشيء وجوداً وعلى القول خطاباً؟

بداية، إن اللغة إذ تقول الأشياء لا تنقل الأشياء. ولكنها تنقل تصوراً ذهنياً عن الأشياء. وهذه هي نظرية سوسير، ويمكن العودة إليها في كتابه «دروس في اللسانيات العامة». وإذا كان هذا هو حالها مع الأشياء، فما هو حالها مع الأقوال: هل هي تقولها، على المستوى الأسلوبي، كما يمكن لها أن تنجزها خارج هذا المستوى، أم إنها بالفعل الأسلوبي وبسببه، تقولها على نحو يجعلها لا تأخذ منها سوى متصور ذهني عنها؟ وإذا كان الأمر هكذا، فهل تكون الأقوال متصوراً ذهنياً على مستوى أسلوبي كما تكون الأشياء متصوراً ذهنياً على مستوى لغوي؟

لا شك، إن هذه الأسئلة تقود مباشرة إلى ضرب من النظر ينفذ مباشرة إلى إشكالية الوجود الأسلوبي على صعيد لغوي. ولعل السؤال الأخير هو السؤال الذي يتضمن تحديداً أكثر دقة للظاهرة الأسلوبية في قلب الظاهرة اللغوية. فالظاهرة الأسلوبية تتحدد تبعاً له بوصفها متصورات ذهنية عن أشياء (أقوال) لغوية من غير أن تكون هي الأشياء (الأقوال) ذاتها.

وإن الخطاب إذا ينقل هذه المتصورات، فإنه لا ينقل ممكن وجودها ولا وجودها كما لا ينقل تعينها وإنجازها أو ممكن تعينها وإنجازها لغةً في لغة ما قبل

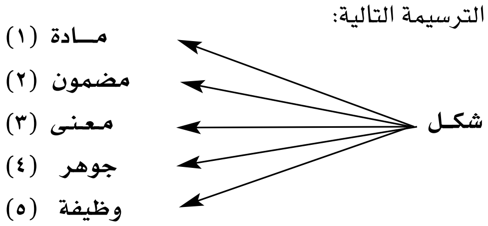
التأسلب، ولكنه ينقل متصوراً ذهنياً عنها وينجزه لغةً على شكل أسلوب تخرج به من دائرة اللغة العامة والمشتركة إلى دائرة الأقوال الخاصة.

ويمكننا أن نقول إن بياناً كهذا، سينقلنا، بغية توضيح فكرتنا، إلى الحديث عن أمرين، كنا قد ألمحنا إليهما في الفقرة السابقة: الأول، ويتعلق بالشكل. الثاني، ويتعلق بالأسلوبية وأنواع النظام اللغوي. ولقد نعتقد أن الحديث عن هذين الأمرين يفيد في تدقيق ما نحن بصدده:

أ- الشكل:

لقد وافقنا أن الأقوال هي متصورات ذهنية على مستوى أسلوبي، وأنها تعادل في ذلك الأشياء على مستوى لغوي، ولكن المتصورات، أياً كانت، تظل محتاجة إلى تجسدها شكلاً لكي تكون. ولذا، فإن عبارة «مستوى أسلوبي» إذا كانت تعني ما كنا قد أشرنا إليه من خروج الأقوال من «دائرة اللغة العامة والمشتركة إلى دائرة الأقوال الخاصة»، فإن كلمة «شكل» التي يتحدد بها الأسلوب كينونة، ويتجسد في قالبها كائناً لتحتاج منا إلى فضل بيان.

إذا عدنا إلى «القاموس التعليمي للغات» (وهو من تأليف «ر.غاليون» و «د. كوست») (ص٢٣٥-٢٣٩)، فسنجد أن كلمة «شكل» تشير بداية إلى «القالب». ولقد نعلم أن من خصائص القالب (وهو مصنوع لهذا خصوصاً) أن يعطي المواد، التي لا شكل لها وليس ثمة إطار يحدها، شكلاً به يكون تجسدها. ولقد كان بالإمكان أن نقول إن الأسلوب يفعل فعل القالب مع متصورات الأقوال. وهذا أمر صحيح وكنا في الأعلى قد ذكرناه، ولكن الكلمة «شكل» تحمل من المعاني عديدها، وإنه لبالعودة إلى هذا القاموس، يمكن إجراء تصنيف لها بالاستناد إلى كلمات أخرى تعارضها فيما هي تكوِّن معها أزواجاً. وإذا وقفنا على هذا الأمر معاينين فسنجد أن كلمة «شكل» تتعارض مع خمس كلمات أخرى، وتكوِّن، في الوقت نفسه، مع كل كلمة منها زوجاً على حدة. ويمكننا، بياناً لهذا، أن نمثلها في الترسيمة التالية:



وإذا كان هذا هكذا، فيمكننا أن نتساءل عن ماهية الأقوال المتصورة، هل هي «مادة»، أو «مضمون»، أو «معنى»، أو «جوهر»، أو «وظيفة». بيد أنه يجب علينا أن نلاحظ أن هذا التساؤل هو من النوع الذي يساهم في التدقيق النوعي للماهيات، وإنه ليساعد في الواقع على تحديد ما تكونه متصورات الأقوال حين تتجسد أسلوباً بوساطة الشكل. ولذا، إذا كان لا بد من جواب نصدره، على عجالة، حول ماهية متصورات الأقوال في دقيق ماهياتها، فإننا نقول إنها تتمثل في هذا كله، كلياً أو جزئياً. وإن الشكل الذي تتنزل فيه، هو الذي يخرجها جسداً نصياً له ظاهر صوتي وتركيبي وباطن دلالي، وهو الذي يقوم بتمييزها، بعضها من بعض، ويجعل كل زوج منها في بابه فرداً بما يهب له من قيم خلافية.

قد نحتاج، لكي نتقدم بهذه الإشكالية خطوة أخرى إلى الأمام، إلى أسئلة مُلَخِّصَةٍ ومُوجِزَةٍ، وأخرى تفتح الآفاق أمام مفاهيم وتصورات قادمة أو يمكن استقدامها سداً لهذه الحاجة وإشباعاً لها. وإن السؤال الذي يواجه العقل مباشرة بعد هذا التقرير هو: هل الشكل هو فيصل الشيء بين أن يكون أو أن لا يكون، وهل هو فيصل القول بين الظهور وعدمه؟ وإذا كان الأسلوب هو هذا الفيصل، فهل هو شكل تظل الأشياء والأقوال من دونه في حكم معدوم إلى أن يجليها؟ ثم إنه لمن ملحقات هذه الأسئلة أن نسأل أيضاً: هل يتساوى أن يكون الشيء والقول شكلاً وظهوراً؟ أليس في الأسلوب روح تكون في الأقوال ولا يماثلها شيء في الأشياء؟ وهل الشكل والظهور معنيان لشيء واحد، مما يستتبع أن يكونا من معاني الأسلوب أو من أحداث وجوده؟

هذه أسئلة حمل التقرير السابق بعض الإجابات عليها، ويبقى، مع ذلك، أن ننظر ماذا يحمل الشق الثاني من وقفتنا من أجوبة إضافية عليها، ولكن أيضًا وخصوصًا من أسئلة أخرى.

ب- الأسلوبية وأنواع النظام اللغوي

يتمثل النظام اللغوي في ثلاثية بها يقوم الوجود اللغوي، وبها يتم كمالاً وتمامًا:

❖- إنه نظام تمثيلي. ونحن نضعه لأنفسنا لكي نرى العالم من خلاله، فنفهمه، ونقوى على العيش فيه، أو على السيطرة عليه.

❖- وهو نظام تواصلي، لأنه أداة ارتضتها عقولنا لكي يقوم بها اجتماعنا. ولقد يقوم التواصل بغيره بين المجموعات البشرية (كقرع الطبول، واستخدام النار، أو الدخان، أو إشارات المرور، أو علامات البحرية، إلى آخره) ولكنه النظام العلامي الأرقى والأمثل.

❖- وهو، أخيرًا، نظام إبداعي. فنحن به نجعل الخلق كائنًا بعد أن لم يكن سواء كان ذلك في الطبيعة أم في اللغة.

وتستند هذه الأنظمة الثلاثة إلى مراتب ثلاث تتكامل معها وبها تكون:

١. هناك مرتبة نستعمل فيها النظام اللغوي لكي نضع بوساطته في الطبيعة كينونات لم تكن فيها أصلاً ولا هي من خلقها. وهذا أمر لا يحتاج المرء فيه إلى دليل، فوجودنا الحضاري كله شاهد على ذلك.

٢. وهناك مرتبة نستعمل فيها النظام اللغوي لكي نضع بوساطته خلقًا في اللغة لم يكن فيها أصلاً، ولكنه ينقل من الطبيعة متصورًا ذهنيًا ليكون إنجازًا لغويًا، وأداء كلاميًا، وتعيينًا لسانيًا.

٣. وهناك، ثالثًا وأخيرًا، مرتبة نستعمل فيها النظام لكي نضع بوساطته خلقًا جديدًا لا تقوى الطبيعة أن تجسده كائنًا، فيبقى والحال كذلك قائمًا في اللغة وحكمه في غيرها مستحيل وجودًا. وإننا كثيراً ما نجد في الشعر، وفي النثر، وفي القرآن مثل هذا الخلق المستحيل مثلاً.

وكما بدأنا الفكرة الأسلوبية أول مرة بأسئلة، فإننا نعيدها بأخرى نطرق بها باب المعرفة اللغوية. ولقد نظل كذلك إلى أن يخرج علينا منه علم ما نحتاج إليه في مذاكرتنا هذه. وأسئلتنا ستبدأ مستندة إلى ما تقدم، ومبحرة باتجاه مجهول نبتغي معرفته، وكشف ظلماته، والوقوف على مكنوناته. ولذا، نرى لزامًا أن نبدأ بالسؤالين التاليين: ما هو موقع الأسلوب في النظام اللغوي؟ هل هو تمثيلي، أو هو تواصلي، أو هو إبداعي؟ ثم قبل كل شيء هل الأسلوب نظام؟ وأما سؤالنا الثاني، فهو: إذا كان الأسلوب نظاماً، فما هي المرتبة التي يُستعمل فيها النظام الأسلوبي أداء لوظيفته وإظهارًا لكائنه؟

ويمكننا القول، على هذا الصعيد من الأسئلة، إن الأسلوب نظام متنقل المواقع:

١. فهو يقع، تارة، في إطار النظام التمثيلي وبالتطابق معه. فإذا وقع هذا الموقع، فإننا (كما قلنا) نرى العالم من خلاله، ونستعمله حينئذ لكي نضع بوساطته في الطبيعة كينونات لم تكن فيها أصلاً ولا هي من خلقها. وإن هذا ليفضي بنا غالبًا إلى إعادة بناء العالم. ولذا، فإننا عندما نتكلم هنا عن الأسلوب، فإننا نتكلم أيضًا عن أسلوب حضارة من الحضارات، وعن أسلوب عصر من العصور، وعن أسلوب أمة من الأمم.

٢. وقد يقع النظام الأسلوبي في إطار النظام التواصلي وبالانسجام معه. فإذا وقع كذلك، فإنه يكون أداة ترتضيها عقولنا لكي يقوم بها اجتماعنا. ولكننا قد نستعمله، تعزيزًا لاجتماعنا، لكي نضع بوساطته خلقًا في اللغة لم يكن فيها أصلاً. وإنه لا يبدو، والحال كذلك، شيئًا مضافًا على الكينونة اللغوية، بقدر ما يبدو شيئًا أصيلاً فيها. وإن هذا لينطبق على كل مجازات الحياة اليومية أو على كل أدوات الحياة اليومية ذات المسميات المجازية والتي لا تبدو لمستعمل اللغة أنها مجازات، ومن ذلك مثلاً: «شربت من ماء العين»، أو «أصلحت رجل الكرسي»، أو «كسرت يد

المقعد وظهره»، إلى آخره. ونلاحظ أن كل عبارة من هذه العبارات تتناسب مع متصور ذهني، وأنها، بسبب هذا، تتجسد إنجازًا لغويًا، فأداء كلاميًا، فتعيينًا لسانيًا. ولكن الأمر، في إطار النظام التواصلي، لا يقف عند هذا الحد. فقد يبدو النظام الأسلوبي الذي يقع في إطاره بعيدًا عن أي أثر تعبيري. ولذا، فهو يبدو، والحال كذلك، في الدرجة صفر من التعبيرية إزاء ذاته. وهو بهذا لا يكون مُمَيِّزًا بنفسه، ولكنه يكون أداة الأقوال الأسلوبية في تمييزها لنفسها إزاءه. وهذا ما يجعلنا نتكلم، بسبب التمايز منه، عن حدوث الصدمة ووقوع المفاجأة حين يتوازى حضورًا هو والأسلوب التعبيري في نص من النصوص الروائية أو المسرحية التي تنجز نفسها في إطار اللغة التواصلية وبإزائها في الوقت نفسه.

٣. وهو يقع، تارة ثالثة، في إطار النظام الإبداعي وبالتفاعل معه. فإذا كان ذلك، فإننا نجعل به الخلق كائنًا بعد أن لم يكن، ونستعمله لكي نضع بوساطته خلقًا جديدًا لا تقوى الطبيعة أن تجسده كائنًا. فيبقى، حينئذ، في اللغة قائمًا وحكمه في غيرها مستحيل وجودًا. ولقد نعلم أن هذا الضرب موجود في النثر، وفي الشعر، وفي القرآن. وهو على العموم نظام يقع خارج إطار النظام اللغوي أو على أطرافه، أو على هوامشه. وإنه ليكون، في كل الأحوال، خروجًا عن المألوف.

والسؤال الذي يطرح نفسه مرة أخرى بهذا الصدد، هو سؤال الطريقة والوجود. فهل الأسلوب هو طريقة ينجز بها شيء من الأشياء نفسه وقول من الأقوال ذاته، أم هو الشيء ذاته والقول نفسه؟ أي هل هو الوجود بما هو وجود؟

يميل المرء إلى القول إن الشيء لا ينفصل عن طريقته وكذلك القول، فهو لا يعرف بهذا الشأن انفصالاً. والسبب لأن الطريقة هي إكمال للشيء، وإتمام للقول. وعلى هذا، فهي جزء منه، شأنها في ذلك شأن كل الأشياء التي اكتملت معمارًا، وشأن كل الأقوال التي تمت كلامًا. فنحن مع المعمار لا نستطيع أن نفصل هيكل الشيء عن عناصره، ونحن مع الكلام لا نستطيع أن نفصل بنية القول عن مكنوناته. (وإن كنا على صعيد المتصور والمنهج نفعل ذلك، لأن هذه هي عقلانية المعمار وعقلانية البنية). ولقد يعني هذا أننا أمام نسق كلي يشكل وحدة واحدة وغير قابلة للتجزيء. وإن المهم في النظر إلى الأسلوب على هذا الأساس، هو اعتماد الأسلوب بوصفه نسقًا، وكلاً واحدًا. ومن هنا، فإن الأسلوبية تذهب إلى قراءة كائنها بذاته، وليس إلى قراءة كائنها بغيره. ولما كان الحكم فيها موكولاً إلى قضاء هذا هو قانونه، فقد وجب عليها أن تستقل بنفسها عن البلاغة. ذلك لأن هذه الأخيرة تقرأ الشيء بغيره، وهذا هو معنى استخدام التشبيه فيها، ولا تقرأه بذاته. وما كان ذلك منها إلا لأنها تنتمي إلى عقل البدائل. ومن هنا، فإن الكائن الأسلوبي هو كائن «ممتلئ وجودًا» من جهة، و«ممتلئ خطابًا» من جهة أخرى. وإنه ليكون كذلك خلافًا للكائن البلاغي الذي هو «ناقص وجودًا» و«ناقص خطابًا». وهذا ما يفسر كونه يقرأ بغيره لا بذاته في محاولة لإتمام خلقه، ولكن أنى يكون له ذلك والبلاغة هذه هي سبيلها في صناعته وقراءته.■

سعياً وراء الوقائع الإثنوغرافية:
بعض من البدايات الأوروبية

عبدالله عبدالرحمن يتيم *

تقديم

تسعى هذه المقالة من خلال الإطلالة على بعض من جوانب تاريخ الفكر الأنثروبولوجي،١ خاصة بعض من محاولات رواد مدرسة الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية، إلى الكشف عن طبيعة العلاقة بين العمل الحقلي الإثنوغرافي في والنظرية الأنثروبولوجية، مع الإشارة إلى تأثير العمل الحقلي على النظرية بشكل خاص. إن هذه المقالة لا تنكر مدى التغيير الذي أحدثه العمل الحقلي في النظرية، كما أنها تقرّ بأن العمل الحقلي الإثنوغرافي في، ذاته، قد تأثر بعدة أعمال حقلية أخرى، متنوعة، تأثرت بدورها بمختلف نظريات العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية، لكن تركيزنا هنا سينصب أساساً على مدى تأثير العمل الحقلي على النظرية الأنثروبولوجية؛ لأن الوضع الحالي للأنثروبولوجيا اختصاصاً إنما تشكله مناهج وأساليب البحث الحقلي، التي مارستها أجيال من علماء الأنثروبولوجيا إلى أن أرسى دعائمها الأنثروبولوجي البريطاني برنسلو مالينوفسكي (١٨٨٤-١٩٤٢م) على أسس صلبة.

نستطيع القول هنا، إنه لايمكن إعتبار الأنثروبولوجيا العلم الوحيد الذي يشترط الإلمام بناصية بعض المعارف الأخرى. فإعداد المستشرق، على سبيل المثال، يتطلب إجادته للغة القوم موضوع اختصاصه، إضافة إلى إتقانه منهجاً بينياً متعدد الجوانب والاختصاصات في ميدان تخصصه. الأمر ذاته ينطبق على عالم الآثار الذي لا تُقَر عضويته في إختصاصه، ولا يُعتد به في الميدان الذي ينتمي إليه إلا إذا أنجز حفريات أثرية معينة. وفي معرض سعي الأنثروبولوجيا الدؤوب إلى إيجاد بعض المسلمات العامة الموثوق بها، فإنها قامت بتوسيع من طموحاتها لتطبق بعض الأسس المنهجية التي تقوم عليها العلوم الطبيعية، مثل ضرورة دراسة الشيء عبر الملاحظة الدقيقة والمنتظمة. وهكذا، أصبح يتعين على الأنثروبولوجي أن يتعلم لغة القوم، موضوع عمله الحقلي، ويمضي سنة على الأقل في الحقل، معتمداً منهجية الملاحظة بالمشاركة.

إن التشديد على ضرورة التقيد بهذه المتطلبات، عند إنجاز دراسة أنثروبولوجية ما عن مجتمع معين، ماهي إلا دليل واضح على أهمية العمل الحقلي، الذي شغل اجيالاً كاملة من علماء القرن التاسع عشر من الأنثروبولوجيين، حيث سعوا جاهدين إلى الارتقاء إلى مرتبة العلوم الوضعية التجريبية وذلك تماشيا مع

* أنثروبولوجي وأكاديمي من البحرين.
العنوان الالكتروني: ayateem@batelco.com.bh

فلاسفة التنوير الذين أعلنوا «أن الإنسان قادر على دراسة عالمه والسيطرة عليه». ومنذ تلك الحقبة، أصبح لزاماً على الأنثروبولوجي، كما يقول إيان لويس:«أن يأخذ عصا الترحال ويضرب في الأرض وينتقل من مكان إلى آخر، سعياً إلى تسجيل كل أوجه ومظاهر الحياة المحلية، تافهة كانت أو مأساوية. إن زاوية اهتمام الأنثروبولوجي واسعة تضاهي رحابة الحياة، هذه البوتقة التي تستوعب حالات الولادة والزواج، والموت، والصراعات، والمصالحات، والخطابة، والدين، والزراعة، وتربية الماشية، والحرف المنزلية، والسياسية، مجالات عديدة وثرية تستقطب اهتمامه وتلح عليه كي ينقلها بأمانة ولعل أقل ما يمكن أن يفعله الأنثروبولوجي الاجتماعي هو تدوين يدّون السيرة الذاتية للناس الذين يقوم بدراستهم».[٢] وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب الشمولي غير متبع اليوم على نطاق واسع، إلا أن الأنثروبولوجي، لايستطيع دراسة جماعة معينة تشكل موضوع بحثه، في مجتمع ما دون الالمام الشامل بهم، ضمن إطار سياقي عام وبنية اجتماعية شاملة.

وفي معرض سعيي إلى إبراز الدور الهام الذي يؤديه العمل الحقلي في النظرية الأنثروبولوجية، فإني سأحاول في الجزء الأول من هذه المقالة تتبع أثر العمل الحقلي عبر القرن التاسع عشر، وذلك رغبةً مني في فهم جذوره وابراز إسهاماته المتوفرة لدينا اليوم. أما في الجزء الثاني من هذه المقالة فقد سعيتُ فيها إلى إبراز تأثير بعض من الأنثروبو لوجيين البريطانيين مثل: برونسلو مالينوفسكي ورادكليف براون (١٨٨١-١٩٥٥م) على العمل الحقلي، وكذلك النظرية. أما الجزء الثالث والأخير من هذه المقالة فقد كرسته للنظر في العمل الحقلي باعتباره ممارسة وأداة منهجية، قد تقودان إلى تأسيس تسوية علمية بين الموضوعية والذاتية، في تجربة العمل الحقلي، خصوصاً إذا ما نظر إليها تجربة شخصية، قد تسمح باثراء توظيف العمل الحقلي الإثنوغرافي إلى حده الأقصى.

السنوات الأولى

يرجع أغلب المؤرخين، الذين أهتموا بتطور الأنثروبولوجيا، أسباب نجاح هذا العلم في الوقت الراهن عادة إلى المحاولات التي قام بها مالينوفسكي، لإرساء ممارسة حقلية أنثروبولوجية واضحة المعالم. وفي الحقيقة فإن تشديد مالينوفسكي على مبدأ الملاحظة بالمشاركة، كان نتاج ثلاثمائة سنة من المعرفة المتراكمة، المصرة على دراسة الإنسان وسبر أغواره. فالمنهجية التي مارسها مالينوفسكي ونادى بها هي بمثابة امتداد لما أمكن تحقيقه من إنجازات يمكن أن نبوبها على النحو التالي:

أولا:الاهتمامات العلمانية أي غير الدينية بين فلاسفة مفكري عصر النهضة (١٢٠٠-١٦٠٠م) بالإنسان فكرةً مركزيةً حولته إلى كائن قوي.

ثانياً: الاكتشافات الجغرافية التي تحققت في بداية الحقبة الاستعمارية وما أثمرته من معرفة بشعوب وثقافات أخرى.

ثالثا: الإسهامات الهامة التى أثرى بها علماء الاجتماع والطبيعة المتفائلين في عصر التنوير.

رابعا: تزامن ظاهرتين بارزتين أفرزتهما أوروبا الحديثة وهما:الثورة الصناعية والإستعمار، مما مهد طريق التطور والنضج الفكري أمام الأنثروبوبوجيا.

وعلى الرغم من أن هذه التطورات قد أدت دوراً هاما في التراكم المعرفي بسكان وثقافات الأمم الأخرى، فإن ما توفر خلال القرن الماضي من معلومات حول عادات وتقاليد ومعتقدات الشعو ب غير الاوروبية لا يضاهي هذا الكم الهائل من المعلومات التي تتوفر لنا اليوم. فقبل مائة سنة من الآن كانت القصص التي يتناقلها الرحالة والمسئولون الاستعماريون والمبشرون، وما يقدمونه من تقارير مجردة، أعمال هواة تفتقر إلى الحِرفية العلمية الأنثروبولوجية، وفي ظل حسن النوايا إلا أنها رسمت صورة خاطئة وجزئية، بالرغم من وجود بعض الحالات الاستثنائية.[٣] ومع وجود مثل هذه المعرفة

المنقوصة، فإنه لم يكن أمام علماء الأنثروبولوجيا في القرن التاسع عشر من خيار آخر سوى نقلها واعتمادها أساساً لعملهم، مع وعيهم المتزايد بضرورة تطوير أساليب وتقنيات فعالة في جمع المعطيات الإثنوغرافية. ومهما يكن من أمر فإن ما اصطلح على تسميته لاحقاً بالنظريات التطورية والانتشارية والتي كانت مهيمنة على الأنثروبولوجيا خلال القرن التاسع عشر إنما كانت في الحقيقة نتاجاً لنقل هذا النوع من المعرفة.

لقد مرت الإثنوغرافيا، المسهمة في تزويد الأنثروبولوجيين بالمعلومات الملموسة، بأربع مراحل حتى وصلت إلى الرواد الاوائل الأنثروبولوجيين المدربين علمياً في أوائل القرن العشرين. ويمكن وصف تلك المراحل على النحو التالي: المرحلة الأولى: تمثلت في المعلومات الإثنوغرافية التي كان يرسلها الاستعماريون والرحالة والمبشرون، إلخ. وقد تولى الأنثروبولوجيون من غير أهل الاختصاص تمحيص تلك المعلومات، وكانت لهم تجارب معرفية واسعة وثرية. فمن بين أولئك العلماء البارزين ديفيد هيوم (١٧١١-١٧٧٦م)، وآدام فيرغيسون (١٧٢٣-١٨١٦م)، ووليم روبورتسون سميث (١٨٤٦-١٨٩٤م).[٤] إضافة إلى إولئك العلماء، هناك الرواد الذين كانوا أول من أسس للأنثروبولوجيا المبكرة مثل إدوارد تايلور (١٨٣٢-١٩١٧م) وجيمس فرايزر (١٨٥٤-١٩٤١م)، غير أن هؤلاء العلماء لم يمارسوا الأنثروبولوجيا بالمهنية العلمية اللازمة. فقد كانت موضوعات المعتقدات، والدين، والقرابة، والسحر، والمعرفة المحلية، والتقاليد، تطغى على أغلب اهتماماتهم. وقد سعى بعضهم في الأرض مسافرا، مثل روبرتسون سميث من أجل الحصول على المعلومات اللازمة؛ «لأن النصوص العربية المهمة لم تكن تتوفر لسميث في مدينة أبردين؛ لذا عبر عن آرائه في سنة ١٨٨٨م بشكل مبدئي، ولكن بعد زيارته إلى الجزيرة العربية تعمق في دراسة موضوع القرابة، والزواج، وخاصة الفترة المبكرة من تاريخ الجزيرة العربية».[٥]

المرحلة الثانية:فقد تمثلت في الجهود التي بذلها الرواد من الأنثروبولوجيين المختصين، الذين لم تمنعهم قلة تجربتهم الحقلية، من تكريس الحاجة إلى استحداث أدوات منهجية متطورة في جمع المعلومات الإثنوغرافية. فممارسة الأنثروبولوجيين: إدوارد تايلور، وجيمس فرايزر، لم تتعد أسوار جامعات بلدهما بريطانيا، على الرغم من ممارستهم للأنثروبولوجيا. ومع ذلك نراهم يشددون كثيراً على ضرورة التطور واعتماد الأساليب العلمية التي كان يمارسها الأنثروبولوجيون من غير المحترفين في بلدان ما وراء البحار. كان هذا الرأي هو جعل إدوارد تايلور في سنة ١٨٨٤م «يعمل جاهداً على إنشاء لجنة لمراجعة وتدقيق ونشر التقارير حول السمات الفيزيقية، واللغات، والوضع الصناعي والإجتماعي الذي تعيشه قبيلة دومينون في شمال غرب كندا (...) وقد بادرت تلك اللجنة أولاً إلى إعداد تعميم بحثي يُستخدم من قبل الموظفين الحكوميين، والمبشرين، والرحالة، وغيرهم من الذين قد تتوفر لديهم المعلومات المفيدة».[٦]

المرحلة الثالثة: تشكلت تاريخياً بسعي من قبل أعمال البعثة التي عرفت بعد ذلك ببعثة كمبردج، التي كان يرأسها إلفرد هادون (١٨٥٥-١٩٤٠م) وضمت أعضاء بارزين من أمثال وليم ريفيرز (١٨٦٤-١٩٢٢م) وقد حث هذه البعثة أعضاءها. على تطوير اهتمامهم النظري بعلم الأنثروبولوجيا والإلمام بالتقدم الذي تحقق في أساليب وطرق العمل الحقلي. وإضافة إلى أعمالهم الميدانية ومساهماتهم النظرية، فإن وليم ريفرز وشالرز سليجمان (١٨٧٣-١٩٤٠م) قد قاما بتدريس كل من مالينوفسكي ورادكليف براون، وأجيالاً أخرى من الأنثروبولوجيين في القرن العشرين، أسرار حرفة هذا العلم الجديد، أي الأنثروبولوجيا. وقد أبدى بعضهم لاحقا إهتماماً كبيراً بتطوير المنهج الإثنوغرافي. فريفرز مثلاً أخذ على عاتقه طباعة وتحديث وتعديل دليل الجمعية الملكية البريطانية

للأنثروبولوجيا «ملحوظات واستفسارات» الذي كان يشكل المرجع والدليل المنهجي لممارسة عملية جمع المعلومات والبيانات الحقلية.[٧]

أما المرحلة الرابعة والاخيرة فهي مرحلة الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانية التي أرسيت دعائمها بفضل الأعمال الحلقية التي أنجزها مالينوفسكي واعتمد خلالها منهج الملاحظة بالمشاركة. وهذه الأنثروبولوجيا خالفت تجربة الامريكيين والفرنسين، أمثال فرانز بواز (١٨٥٨-١٩٤٢م) وكلود لفي ستروس (١٩٠٨م)، واعترفت بأهمية العمل الحقلي باعتباره حجر الزاوية في تطوير النظرية الأنثروبولوجية وممارسة هذا الاختصاص بكفاءة وحرفية كبيرتين.

من كمبردج إلى مضائق توريس

وقبل أن يتسنى للأنثروبولوجيا بلوغ سن النضج، فضل إسهامات مالينوفسكي وراد كليف براون، فإنه كان لا بد لها أن تمر بعدة محاولات قام بها بعض أقطابها في أواخر القرن التاسع عشر حتى تؤكد بعض التصورات النظرية، مما سمح بتطوير أساليب وتقنيات جمع البيانات الإثنوغرافية.وقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر محاولات عديدة لدعم وتجسيد طموحات العلماء الذين قبلوا انجاز أعمالهم تحت رعاية ومظلة الأنثروبولوجيا، على الرغم من أنهم كانوا ينتمون إلى مشارب وخلفيات علمية متباينة. وعندما قررت جامعة كامبردج أن ترسل بعثتها العلمية إلى مضائق توريس لم تأبه كثيراً بالمنطلقات النظرية لأفراد البعثة، سواء كانوا من دعاة نظرية النشوء والإرتقاء أو النظرية الانتشارية، بل كان الأهم من ذلك كله هو الكيفية التي ستحصل بها البعثة على المعلومات الجديدة من المجتمعات البدائية، التي قد تلتقي بها البعثة. وقد رأس ألفرد هادون (١٩٤٠-١٨٥٥م) ذلك الفريق العلمي، كما اتخذ بعد ذلك مثالاً يحتذي به من قبل البعثات الإستكشافية البحرية، المتعددة الإختصاصات في القرن التاسع عشر، وهوالامر الذي تسبب في فتح أبواب جامعة إكسفورد له للالتحاق بها بعد ذلك. سعى هادون إلى «التعاون مع زملاء له من ذوي المؤهلات المتعددة والخاصة معا، وذلك حتى يتم تقاسم مهمة البحث الأنثروبولوجي فيما بينهم فريقاً واحداً. فهذا يقوم بمهمة الاختبارات الفيزيقية، وآخر يجري الاختبارات السيكولوجية، وذاك يتولى مهمة التحليل اللغوي وآخر يهتم بالجوانب السوسيولوجية، وهكذا دواليك».[٨]

وتعد وفق هذا المنظور بعثة كامبردج إلى مضائق توريس عام ١٨٩٨م مثالاً حياً لتأثيرالمنهج الامبريقي الوضعي على العلوم الإجتماعية عامة وعلى الأنثروبولوجيا خاصة. وقد تجسد ذلك في الخلفية التي كانت تميز الأنثروبولوجيين الأوائل من حيث خلفياتهم في مجال العلوم الطبيعية، وكذلك الحاجة إلى تطبيق منهج الملاحظة العلمية في دراسة حياة الإنسان الإجتماعية.

وعلى الرغم من أن هادون قد نهل من المادة التي كان قد جمعها منذ سنة ١٨٨٨م، فإنه اعتمد في أغلب أعماله الإثنوغرافية على ما أنجزه الآخرون، فنقل الكثير عن كتابات المبشرين والرحالة، وعلى ما كان يتناقله التجار، والمبشرون والموظفون الحكوميون، وكان ذلك إما نتاج ملاحظات مباشرة وآنية أو بواسطة ما يصله من معلومات إثنوغرافية بريدياً.

على أن بعثة كمبردج قد ساهمت في دفع تقنيات ومنهجية الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا معا، خطوات إلى الإمام والارتقاء بها. فقد نجح فريق على قدر كبير من الدراية والممارسة من العلماء من أمثال: هادون، وريفيرز، وسليجمان، وشالرز مايرز، وسيدني راي، وأنتوني لكنستيل، ووليم ماك دوجال، تقريباً في مسح كل زاوية من زوايا الحياة الخاصة بالمجتمع الذي توجهوا لدراسته. وقد أثمرت تلك البعثة عن ستة مجلدات ضخمة، تغطي مواضيع وجوانب متعددة من العمل الحقلي، مما ساهم في تطوير الأنثروبولوجيا، سواء من حيث مناهج الملاحظة أوالدراسات الوصفية

المفصلة، وهي من الخصائص التي ظلت تمثل السمة الأساسية للدراسات الأنثروبولوجية حتى الآن. ومع ذلك، فإننا لو نظرنا عن قرب إلى الأسلوب الذي يعتمده الباحث الإثنوغرافي في التفاعل الحقلي، فإننا نلمس تغييرات واضحة تعكس اتجاهات التغييرات النظرية في ميدان علم الأنثروبولوجيا.[٩]

وفي إطار هذه المحاولات الرامية إلى إثراء التوجه النظري لعلم الأنثروبولوجيا، كانت هناك تجارب أخرى عديدة ساهمت في هذا التقدم. فإقدام لجنة الجمعية البريطانية على الاستعانة بالأنثروبولوجي فرانز بواز مثل انطلاقة لمرحلة هامة في تطوير المناهج الإثنوغرافية البريطانية، كما أن تولي علماء الطبيعة المدربين أكاديمياً الذين يعتبرون أنفسهم علماء أنثروبولوجيا، مهمة جمع المعلومات، كانت خطوة أخرى في الإتجاه الصحيح، إضافة إلى دورهم الهام في صياغة وتطوير النظرية الأنثروبولوجية.[١٠] وقد أثمرت الجهود التي بُذلت على إمتداد تلك السنوات إختصاصا علمياً برز فيه عالمان أنثروبولوجيان ساهما من خلال دراساتهما الإثنوغرافية في تزويد الأنثروبولوجيا بالاختصاص، والمواضيع التي لم تكن تقع ضمن هيمنة أي اختصاص علمي آخر. وكان من نتاج ما أنجزته بعثة كامبردج في مضائق توريس أن واصل سليجمان وريفيرز عملهما الأنثروبولوجي، واتخذا منه حرفة ووظيفة، ولهذا فإنه يعود لهما الفضل في تعليم الأنثروبولوجيا، علما، لكل من مالينوفسكي ورادكليف براون وعدد آخر من زملائهم بعد ذلك. أما ريفيرز فقد ظل يمثل شخصية بارزة في الميدان الإثنوغرافي. وقد نسج على منواله لاحقا أنثروبولوجيون آخرون ممن أعتمدوا منهجه الإثنوغرافي الذي امتازت خصائصه بالتالي: التزامه بتلك الفكرة التي تقول: إن عناصر البناء الاجتماعية لأي مجموعة تتضح وبشكل منظم من خلال مصطلحات القرابة.بعد أن تخلى عن وجهة نظره التطورية، ظل ريفيرز يعتبر أن منهجه مثل الأساس لعملية موثوقة في إعادة تشييد المراحل التاريخية الهامة في التطور الاجتماعي والإنساني. كما أن استطراده في إستخدام منهج دراسة جينولوجيا القرابة ساهم في بلورة منهجه الوضعي، وهكذا كانت تجربته الإثنوغرافية، قد ساعدته على إنجازدراسته المكثفة على المدى البعيد، وقد ظل ريفيرز يرى في جينولوجيا القرابة الحلَّ الأمثل لمعظم المشاكل الإثنوغرافية، ذلك أنه كان يري بأنها توفر الإطار لمرجعي الذي يمكن من خلالها تحديد كل عضو من أعضاء الجماعة المحلية.[١١]

لا شك أن الإتيان على ذكر أسلاف مالينوفسكي من الأهمية بمكان بحيث نستطيع وضع إسهامات مالينوفسكي في سياقها الموضوعي. فالنظريات الأنثروبولوجية التي وضعها مالينوفسكي لم تأت من عدم، بل كانت ثمرة تطور طبيعي وتتويج لجهود أؤلئك الرواد الأوائل المتفانين.خلاصة القول، يمكننا القول أنه من الأهمية بمكان الإقرار بأن الفكر الأنثروبولوجي، كان ولا يزال، انعكاساً لعملية البحث التي يقودها الإنسان المفكر في الواقع لإشباع تساؤلاته النظرية، مثلما يلجأ إلى رصيده النظري ليوفر الإجابة التي يبحث عنها في تجاربه العملية. وبما أن هذه المقالة تسعى لرصد تأثير العمل الحقلي على النظرية الأنثروبولوجية، فإنه لا بد من القول إن ثقافة العمل الحقلي نظام يحتوى على قواعد ضمنية، وهذه الاخيرة قد تراكمت عبر الزمن تحت تأثير عصر التنوير، وعمل الهواة من علماء الإثنوغرافيا والمحترفين من جامعي المعلومات، وندرة علماء الإثنوغر افيا واسهامات بقية العلوم والإختصاصات إضافة إلى إسهامات شخصيات مهمة وكذلك طبيعة العمل الحقلي نفسه كفكرة حديثة.[١٢]

بين مالينوفسكي ورادكليف براون

لقد دخل عنصران هامان أثرا في النظرية الأنثروبولوجية ومناهجها في بداية القرن العشرين وشكلا بالتالي سمات هذا الاختصاص العلمي حتى

الآن. فقد أدخل مالينوفسكي منهج الملاحظة بالمشاركة في عمله الحقلي الذي أنجزه في جزيرة توربرياند، أما رادكليف براون فقد طبق في عمله الحقلي الذي أنجزه في أستراليا ما فهمه من سوسيولوجيا أميل دوركهايم بشأن البيانات الإثنوغرافية.فقد طور مالينوفسكي منهجاً خاصاً به ميزه عن أسلافه من علماء الأنثروبولوجيا مثل هادون وريفيرز. فالملاحظات الإثنوغرافية التي توفرت لهادون والتي تشمل كمية من المواد التي استقاها عن غيره قد استمدها إما من مصادر مكتوبة وإما عبر مراسلاته مع أشخاص كانوا موجودين بصفة مباشرة في تلك المواقع والظروف.[١٣]

أما الملاحظات الحقلية التي جمعها مالينوفسكي فقد كانت ثرية جداً وموثقة وقد استقاها من خلال مشاهداته المباشرة وسجلها بلغتها الأصلية.[١٤] وبالإضافة إلى ذلك، فإن العمل الحقلي الناجح الذي أنجره مالينوفسكي كان ثمرة عدة عوامل نبرز منها خاصة النقطتين التاليتين:

أولاً، لقد طبق مالينوفسكي مفاهيم بيولوجية مثل مفهوم الوظيفة في دراسة الظواهر الاجتماعية واعتبار كل مؤسسة إجتماعية بمثابة عضوٍ يلعب دوراً وظيفياً هاماً وبالتالي تصوير كل مؤسسة على أنها تستمد سر وجودها من تلبية احتياجات الإنسان. فالثقافة في نظر مالينوفسكي إنما وجدت لتلبية وإشباع إحتياجات الإنسان، سواء البيولوجية منها أو تلك الثانوية، التي تعد إفرازاً لعملية اكتساب الثقافة نفسها. فكل حاجة من هذه الاحتياجات الإنسانية تتطلب بروز مؤسسة.[١٥]

ثانيا، من الواضح أن الخلفية التي كان يمتلكها مالينوفسكي في مجال العلوم الطبيعية، إضافة إلى إلمامه بالرياضيات وعلم النفس، قد انعكسا بوضوح على تطبيقه لمنهج الملاحظة في دراسة الظواهر الاجتماعية والسلوك الإجتماعي للإنسان.

وقد شدد مالينوفسكي على ضرورة مشاركة الإثنوغرافي بشكل فعال حتى تتحقق الذاتية في أسلوب الملاحظة على أعلى مستوى ممكن. وعلى عكس طريقة «ملاحظات وإستفسارات» المعروفة، فإن مالينوفسكي دافع عن استخدام الأسئلة الرئيسة تحت ظروف معينة، كما أنه يشكك في تلك المعتقدات التي يأخذها السكان الأصليون على أنها مسامات ويقترح عدة إمكانيات بديلة ويسلطها على التناقضات الظاهرية ويدفع بها أحيانا إلى ما يسميه «الجدار الميتافيريقي» وأحياناً أخرى يرجعها إلى نفسه.[١٦]

وكان مالينوفسكي يعتقد أنه لا يجب أن نصدق ضمنياً ما يقوله الناس ويرددونه عن حياتهم. فالناس قد يعلنون خلاف ما يبطنون، ويقولون أشياء بينما يمارسون أشياء أخرى في الواقع. لذلك فإنه من الأهمية بمكان أن يعيش الأنثروبولوجي بين السكان ويعايشهم لمدة سنة على الأقل حتى يقف بنفسه على تفاصيل دورة حياتهم اليومية الحقيقيةكما يمارسونها.

كان مالينوفسكي أيضا بمثابة كاتب للسيرة الذاتية، إذ أنه أعتمد أسلوباً متعدد الإختصاصات من أجل رسم صورة موضوعية لحياة سكان جزيرة توربرياند وأسلوب تفكيرهم. لقد كانت تلك الإثنوغرافيا مثالاً لما يتسم به المنهج الشمولي الذي اعتمده مالين ينوفسكي في التدوين المنتظم لكل جانب من جوانب حياة الناس. وهكذا فقد تعاطى مع مواضيع عديدة ومتنوعة: تشمل الملاحة، والتجارة، والممارسات الجنسية، والطوطمية. وأثناء قيامه بعمله الإثنوغرافي لم يكن مالينوفسكي يهتم بعملية إعادة بناء تاريخ الناس الذين تعامل معهم، وذلك خلافا لدعاة النظرية التطورية في القرن التاسع عشر، فقد تعاطى مع المشكلة ذاتها كما وجدت. وبالرجوع إلى ما قاله مالينوفسكي نفسه فإننا ندرك أنه نظر إلى مناهج الإثنوغرافيا ومبادئها من خلال ثلاثة عناوين رئيسية:

١) الشروط الملائمة للعمل الإثنوغرافي.
٢) الإلمام بمبادئ وأهداف ونتائج البحث العلمي الحديث.
٣) تطبيق الأساليب الخاصة في جمع وفحص وإثبات البراهين.

وهذا العنوان الأخير يتفرع بدوره إلى ثلاثة أجزاء

مهمة، وهي:

ا) التوثيق الإحصائي عبر جمع البراهين الدالة على أنظمة وأعراف الحياة القبلية.

ب) جمع المعطيات والتفاصيل التي تتعلق بالحياة الفعلية والأنماط السلوكية، وذلك حتى نضفي الخصائص الحية والطموحة على هيكل البنية القبلية.

ج) إنشاء سجل لتدوين آراء السكان الأصليين وعباراتهم التي تعكس أساليبهم الخاصة في التفكير والشعور.[١٧]

كل هذه المبادئ والخطوات المنهجية التي أتى بها مالينوفسكي لم يرض بها رادكليف براون، فهو عندما أنهى عمله الإثنوغرافي لم يكن مقتنعاً بمجرد التسجيل الحي لوقائع الحياة اليومية، بل أضاف أيضا تفسيراته السوسيولوجية إلى المعلومات الإثنوغرافية. ولا شك أن إدخاله لأفكار عالم الإجتماع الفرنسي، أميل دوركهايم، إلى الأنثروبولوجيا في بريطانيا قد أعطى بعداً اجتماعياً واضحاً للنظرية الأنثروبولوجية. لذلك، فإن موضوعات إثنوغرافية مثل السحر، والطوطمية، والعادات، والتقاليد، والجنس، والقرابة، وغيرها كثير لم يتم التعامل معها فقط كمؤسسات تلبي الحاجات البيولوجية والسيكولوجية للانسان بل كان يرى أنه من الضروري إدراكها وفق سياقها الاجتماعي الذي تنتمي إليه. وهكذا أدخل رادكليف براون مفاهيمه، التي تتعلق بالبناء والأنساق الاجتماعية، في دراسة موضوعات متفرقة كتلك التي تم ذكرها قبل قليل. ثم بعد تطبيق المنهج المقارن والتحليلي فقد اكتسبت هذه الأنساق مضامين ومعانٍ اجتماعية. ونتيجة لذلك فإن وجدت أنساقٌ مثل: القرابة والزواج والطوطمية والعادات والتقاليد في ظل هذا السياق فسوف تقوم بخدمة التضامن الاجتماعي داخل الجماعة. وقد اعتبر رادكليف براون الطوطمية بمثابة «آلية تمكن من إرساء نظام للتضامن الإجتماعي بين الإنسان والطبيعة»،[١٨] إنها إذاً طريقة تهدف إلى وضع الطبيعة في إطار النظام الاجتماعي أو الأخلاقي.وفي معرض الأدلة والبراهين التي ساقها والنقاشات التي خاضها حافظ رادكليف براون على سمة الإنسجام في استخدام ما توفر لديه من معلومات إثنوغرافية عن الانديمان والنظرية السوسيولوجية. وقد قارن بين مدرستين في تفسير الدين وهما الأنثروبولوجيا البريطانية وعلم الإجتماع الفرنسي غير أنه أبدى ميلاً واضحاً نحو المدرسة الفرنسية واستخدم بالتالي بياناته الإثنوغرافية عن الانديمان حتى يبرهن على أصل وتطور ووظيفة الدين.[١٩]

خلاصةً لهذا الجزء من المقالة لا بد أن نشدد على أن الأنثروبولوجيين الاجتماعيين البريطانيين مالينوفسكي ورادكليف براون قد تركا من خلال تجارب عملهما الحقلي بصمات واضحة على النظرية الأنثروبولوجية وهو ما أثرى البحوث الإثنوغرافية التي أنجزها طلابهما بعد ذلك. ولعل أبلغ ما يمكن الاستشهاد به في هذا الصدد ما قاله أحد طلبتهما، وهي الأنثروبولوجية المعروفة، هيلدا كوبر. لقد كرست هيلدا كوبر خمسين سنة من حياتها لهذا لتخصص، وفي معرض حديثها عن الدور الذي لعبه الرجلان قالت:«كان تعليم مالينوفسكي عبارة عن الادراك بأهمية الحاجة للرعاية والمهارة اللازمة للقيام بالعمل الحقلي. لقد ظل الكشف الذي أعده كنموذج ودليل ممتازاً... بامكانك ان تستعمل تحليله للمؤسسة وحدةً وبالتالي مقارنتها بتلك الخاصة بأميل دوركايم،أي الجماعة، أو تلك العائدة لرادكليف براون، أي العلاقة الزواجية»[٢٠]

العمل الحقلي: المنهج والممارسة

نحسب القول إن الهدف البراجماتي المنشود لأي علم يكمن في إكتساب القدرة على استخدام النظرية، والمنهجية، والأسلوب، وغيرها من التقنيات لتأسيس إمكانية التعميم. بيد أن هناك رأي يعتبر أن علم الأنثروبولوجيا لايمكنه القيام بالتعميم وذلك بسبب تأثير التجربة الشخصية للعمل الحقلي على التحليل

الإثنوغرافي. على أننا لايمكن دحض مثل هذا الرأي إلا بتطوير مناهج وتقنيات العمل الحقلي، وليس بإنكار تأثير التجربة الشخصية التي تعتبر إحدى أهم سمات العلوم الانسانية والاجتماعية.

ولهذا يمكن تطوير هذا الأسلوب عبر التخلص من العوامل السلبية في العمل الحقلي والحفاظ على أعلى مستويات من الموضوعية. لذلك فإن الجزء الأخير من هذه المقالة سيُسلط الضوء على أوجه العمل الحقلي كممارسة تزود النظرية بأدواتها الاساسية للتحليل. ومن أهم المتطلبات الاساسية اللازمة للعمل الحقلي، وذلك حتى يأتي بثماره المطلوبة من خلال الملاحظة بالمشاركة، هي وببساطة شديدة العيش لفترة من الزمن بين الناس موضوع الدراسة. وقد تتراوح هذه الفترة ما بين بضعة أشهر وأكثر من سنة وذلك حسب طبيعة المشكلات التي يطرحها موضوع البحث. وحتى يتعرف على الأفراد موضوع دراسته عن كثب، فإنه يتعين على الإثنوغرافي أن يشاركهم حياتهم وتجاربهم اليومية، مثلما يتعين عليه أن يتعلم اللغة المحلية.[21]

ومن شأن مثل هذا أن يثمر تراكماً هاماً للمعلومات الإثنوغرافية، بعد ذلك يتعين على الأنثروبولوجي أن يحلل هذه المعلومات ويضعها في إطار منسجم ومتكامل. لقد أصبحت مثل هذه التجربة الحقلية شرطاً أساسياً للقبول بالأنثروبولوجي ممارساً ضمن دائرة هذا الاختصاص الاكاديمي. وقبل أن يصل الأنثروبولوجي إلى هذه المرحلة من العمل الحقلي فإنه يتعين عليه أن يفي بجملة من الشروط والإجراءات. فعلى سبيل المثال لا الحصر، يتعين عليه قبل أن يباشر عمله الحقلي إما أن يتعلم لغة القوم الذين يريد أن يدرسهم، وأن يطلع على بعض الدراسات الإثنوغرافية أو غيرها من الوثائق والمصادر المنشورة التي تساعده على فهم تفاصيل حياة القوم موضوع دراسته. وفيما يلي بعض الخطوات العامة التي يجدر بالأنثروبولوجي مراعاتها:

أولاً: أن يكتسب معرفة شاملة بلغة القوم أو المجتمع موضوع دراسته.

ثانياً: الاطلاع على الدراسات الإثنوغرافية المتوافرة حول الموضوع الذي تطرقه دراسته.

ثالثا: استخدام المناهج المشتملة على الملاحظة بالمشاركة والرواة الخاصين وإجراء المقابلات الرسمية وغير الرسمية.

رابعاً: جمع السير الذاتية والحياتية وجينولوجيات القرابة.

خامساً: التأكد من دقة محتوى المعلومات الإثنوغرافية ومصادرها.

سادساً: تطوير عدد من تقنيات جمع، وتصنيف، وفرز وتحليل واسترداد المعلومات الإثنوغرافية.

سابعاً: وضع برامج وخطط متطورة لضمان الاستخدام الفعال والناجح لعامل الزمن في العمل الحقلي.

ثامناً: مراعاة مبادئ المصلحة المتبادلة في العمل الحقلي، مثلا، ما الذي سيحصل عليه الرواة في مقابل توفير المعلومات الإثنوغرافية ذات الأهمية العلمية.

تاسعاً: استخدام بعض آليات ونماذج وتقنيات ومناهج البحث التي تعتمد عليها بقية العلوم الاجتماعية والانسانية مثل علم النفس.[22]

في كل مرحلة من العمل الحقلي من المتوقع أن تواجهنا بعض المشاكل التي لا بد من حلها والتغلب عليها حتى يتسنى الانتقال إلى المرحلة التالية. وهكذا، فإن العلاقة بين الإثنوغرافي والجماعة موضوع دراسته مثلا من الأهمية بمكان لأنها من المفترض أن تكون مؤسسة على فهم سليم ومتبادل، ولذلك نجد أن بعض هذه المشاكل وطيدة العلاقة بالإثنوغرافي نفسه مثل جنسه، ذكراً كان أم أنثى، وما إذا كان القوم موضوع الدراسة يقبلون بهذا الأمر أم ذلك، والموقف من جنسية الإثنوغرافي ولون بشرته، وعرقه، وديانته، إضافة إلى ضرورة التكيف البدني والسيكولوجي في البيئة الجديدة، وضغوط العمل وضرورة تطوير الإهتمامات الأكاديمية في العمل الذي ينجزه الإثنوغرافي والمجتمع موضوع الدراسة.

وبما أن هذه الشروط والمتطلبات من الأهمية بمكان لذلك فإن معظم الأنثروبولوجيين نجدهم يكرسون الكثير من وقتهم في تحليل الارشيفات والقيام بمسوحات إحصائية وإقتصادية، وقد ينجزون أيضا بعض بحوث المقارنة في مجتمعات آخري، ونجدهم أيضاً يطلبون من الرواة أن يقبلوا بإجراء مقابلات رسمية معهم وكذلك إجراء إختبارات وتدوين تجاربهم الخاصة ومواقفهم وتصنيف الافراد والحيوانات والاشياء. كأن يقوم الرواة بتصنيف أقاربهم وجيرانهم ورموزهم المقدسة والخضروات التي يأكلونها. وقد ينجزون أيضا بعض بحوث مقارنة في مجتمعات أخرى وهم يطلبون من الرواة أن يقبلوا بإجراء حوارات رسمية واختبارات وتدوين تجاربهم الخاصة ومواقفهم وتصنيف الأفراد والحيوانات والأشياء الجماد، بما في ذلك أقاربهم، وجيرانهم والآلهة التي يعبدونها والخضر التي يأكلونها.[٢٣]

وعادة ما يقسم العمل الحقلي إلى مرحلتين متعاقبتين، وتسمى المرحلة الأولى بالبحث السلبي حيث يقضي الإثنوغرافي في هذه المرحلة أيامه الأولى في تقديم نفسه إلى القوم الذين سيدرسهم وبناء علاقاته معهم وتكييف نفسه مع البيئة الجديدة وإجراء بعض الدراسات التمهيدية. أما المرحلة الثانية فتسمى بالبحث الإيجابي، وهنا يقوم الإثنوغرافي بجمع البيانات حيث يكون قادراً على استخدام التقنيات والمناهج مثل الإختبارات السيكولوجية، المقابلات المقننة الهيكلية الطابع والمسوحات الإحصائية الرسمية وغير الرسمية، والبحوث حول العائلات باستخدام التصوير الفوتوغرافي والتسجيلات الصوتية، وفي أعقاب إنجاز جميع هذه الأمور يتم حذف الأشياء السلبية. وهكذا يتضح لنا الأمر هنا بأن التحليل الإثنوغرافي في المحصلة الأخيرة نتاج تجارب الأنثروبولوجيين ومعاناتهم الشخصية. وقد علقت هيلدا كوبر على هذا الأمر بقولها: «عندما استرجع مسيرتي بصفتي أنثروبولوجية، فإنني أشعر أن التدريبات الأولى التي وضعت قد أقنعتني أن الأنثروبولوجيا علم أكاديمي محدد المعالم، وفي الوقت نفسه أصبحت أكثر اقتناعاً أن تفسير المعلومات الأنثروبولوجية المتوفرة لا يمكن أن يكون موضوعياً بصفة مطلقة وذلك بسبب عنصر الغموض الذي يكتنف التفاعل الانساني.»[٢٤] ما الذي يمكن للأنثروبولوجي أن يفعله بعد كل ذلك؟ بالطبع، يمكنه أن يطور هذه العلاقات الإنسانية التفاعلية عبر محاولاته المستمرة والهادفة إلى إلغاء استبعاد الجوانب الذاتية كلها قدر الإمكان، بيد أنّ التجربة الشخصية ستظل، مع ذلك، حاضرة في التحليل الأنثروبولوجي سمةً فريدة تميز الأنثروبولوجيا علماً.

خلاصة

من البدهي جداً أن تاريخ العلوم الإجتماعية والانسانية كان وما يزال مرتعاً تطغى عليه محاولات المختصين من أجل تجذير البعد الموضوعي في أعمالهم، ومن هذا المنطلق فإن العمل الحقلي الإثنوغرافي هو نتاج هذه المحاولات التي تنشد الموضوعية، ولا بد أن تفهم هذه المحاولات في هذا السياق المحدد. وما يسمى اليوم بالبنيوية والوظيفية ماهي إلامناهج للتعامل مع المعلومات الإثنوغرافية المختلفة، المبنية بدورها على مختلف تجارب العمل الحقلي الشخصية والفردية الطابع. ولا شك أن هذه السمة التي تميز العلوم الاجتماعية والإنسانية لن يطرأ عليها أي تغيير وبالتالي ليس من السهل تنحية عنصر التفاعل البشري منها.

إن الظروف الحالية للأنثروبولوجيا المتسمة بالرواج والشعبية اختصاصاً أكاديمياً ومنهجاً للبحث سيشهد مزيداً من المحاولات الهادفة إلى تسهيل عمل الأنثروبولوجيين حتى يمارسوا عملهم بأقل عدد ممكن من العقبات الإجتماعية والاقتصادية والسياسية وحتي تتاح لهم الفرصة كي ينقلوا ثقافات المجتمعات إلى بعضها البعض وذلك عبر تمكنهم من إنجاز مثل هذه الأعمال الحقلية في شتى مناطق العالم.■

الحواشي:

١- بمناسبة صدور هذه المقالة، أود ان أزجي شكراً خاصاً لكل من الصديقين: ناجي حسونة العرفاوي، على تحمله عناء ترجمة هذه المقالة إلى العربية، وإلى حسين عيسى المحروس، لارآئه النقدية وكذلك لعنايته اللغوية بالمقالة.

٢- راجع:

(Lewis, *Social Anthropology in Perspecvtice*, 1985, p.25)

٣- راجع:

(Lewis, Social *Anthropology in Perspecvtice, 1985*, p. 36.)

٤- راجع في الخصوص تناول إيفانز بريتشارد لهؤلاء المفكرين والفلاسفة ودرهم في تاريخ الفكر الأنثروبولوجي:

(Evans-Pritchard, *A History of Anthropological Thought*, 1981.)

٥- راجع:

(Jones,"Robertson Smith and James Frazer on Religion: Two Traditions in British Social Anthropology". In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 45.)

٦- راجع:

(Stocking, “The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski”. In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 72.)

٧- راجع:

(Royal Anthroplogical Institute, *Notes and Queries on Anthropology*, 1951.)

٨- راجع:

(Stcoking, “The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski”. In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork,* 1983, p. 76.)

٩- راجع:

(Holy, "Theory, Methodology and the Research Process", In Ellen (ed.), *Ethnographic Research: A Guide to General Conduct*, 1985, p. 17.)

١٠- راجع:

(Stocking, “The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski”. In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 74.)

١١- راجع:

(Stocking, “The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski”. In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 87-88.)

١٢- راجع:

(Frielich, “Introduction”, In Freilich (ed.), *Marginal Native: Anthropologists at Work*, 1970, p. 14.)

١٣- الأمر ينطبق على الطريقة التي جمع من خلالها عدداً من الاداريين في إدارة المستعمرات البريطانية والفرنسية، المواد الاثنواغرفية الطابع، عن عدد من المجتمعات الخاضعة تحت سيطرتهم في مناطق متفرقة من العالم، نذكر على سبيل المثال الموسوعة التاريخية والجغرافية التي وضعها جون لوريمر عن الخليج والجزيرة العربية، والمعروفة بين الباحثين والكتاب في دول الخليج بـ «**دليل الخليج**»، راجع:

(Lorimer, *Gazetteer of the Persian Gulf, Oman and Central Arabia*, 1908-1915.)

١٤- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork, 1983, p. 99.)

١٥- أنظر:

(Kuper, *Anthropology and Anthropologists: The Modern British Schoo*l, 1983, p. 14.)

١٦- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p. 99.)

١٧- راجع:

(Stocking, "The Ethnographers Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski". In Stocking (ed.), *Oservers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, 1983, p.105.)

١٨- أنظر:

(Kuper, *Anthropology and Anthropologists: The Modern British School*, 1983, p. 59.)

١٩- أنظر:

(Stocking, "Radcliffe-Brown and British Social Anthropology", In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 145.)

٢٠- أنظر:

(Kuper, "Function, History, Biography: Reflectoins on Fifty Years in the British Anthroplogical Tradition", In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 199.)

٢١- أنظر:

(Boissevain, "Ethnographic Fieldwork" ,In A. Kuper & J. Kuper (eds.), *The Social Sciences Encyclopaedia*, 1986, pp. 272-273.)

٢٢- أنظر:

(Frielich, "Introduction", In Freilich (ed.), *Marginal Native: Anthropologists at Work*, 1970, p. 17.)

٢٣- أنظر:

(Boissevain, "Ethnographic Fieldwork" ,In A. Kuper & J. Kuper (eds.), *The Social Sciences Encyclopaedia*, 1986, pp. 272-273.)

٢٤- أنظر:

(Kuper, "Function, History, Biography: Reflections on Fifty Years in the British Anthroplogical Tradition", In Stocking (ed.), *Functionalism Historicized: Essays on British Social Anthropology*, 1984, p. 212.)

البنية السردية في النظرية السيميائية *

رشيد بن مالك *

١ البنية السردية في النظرية السيميائية

١٠١ الحالة والتحول

نسلم في البداية بأن البنية السردية في النص تتقدم بوصفها تتابعاً للحالات والتحويلات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل. من هذه المنطلقات المنهجية، سنلجأ في البداية إلى ضبط مفهومي الحالة état والتحويل transformation استناداً إلى العلاقة التي يقيمها الفاعل بموضوع القيمة obj et de valeur.

تعبر الحالة في النظرية السيميائية عن الكينونة étre [وجدت زيداً مريضاً] أو الملك avoir [يملك زيد ثروة]. وتستعمل للدلالة أيضاً على العلاقة/ الوظيفة [و/ ف] التي تربط الفاعل بموضوع [ف/ م]:

و [ف/ م]

ارتكازاً على مفهوم الوظيفة/ الصلة fonction/ jonction يمكن أن نصوغ ملفوظ الحالة على النحو الآتي

و/ صلة [ف/ م]

في حالة تحقق الملفوظ الوصلي énoncé con-jonctif، تعبر صلة الفاعل بالموضوع بشكل إيجابي عن وصلة conjonction:

يملك زيد قصرا: ف $\cap$ م

وتعبر هذه الصلة بشكل سلبي عن فصلة dis-jonction في حالة تحقق الملفوظ الفصلي disjonctif:

فقد زيداً ماله: ف $\cup$ م

خلافاً لملفوظ الحالة، يستمد ملفوظ الفعل énon-cé du faire [و/ تحويل (ف،م)] علة وجوده من التحويل ويعمل على الوصلات والفصلات التي تقوم بين الفاعل وموضوع القيمة وتشتغل ضمن مسار سردي يبدأ بوضع أولي يفضي إلى وضع نهائي. يضمن الفعل في هذا المساق الانتقال من حالة إلى أخرى وفق التتابع والاختلاف. ينبغي أن ننظر إلى التتابع على أنه يكشف في جميع الحالات عن المكون الزمني للحكاية المتماهي في المحور: ***قبل/ بعد***.

إن التحول بوصفه انتقالا من حالة إلى أخرى يأخذ شكلين متمايزين:

– التحول الوصلي: يحقق الانتقال من حالة فصلة

---

* أكاديمي من الجزائر.

* **الرموز والإحالات**: و/ف تعوض بـ: م/ف (موضوع/فاعل) الدالة على العلاقات الوظيفية (ع ق).
و[ف،م]: و: وظيفة ف: فاعل م: موضوع ب س: برنامج سري

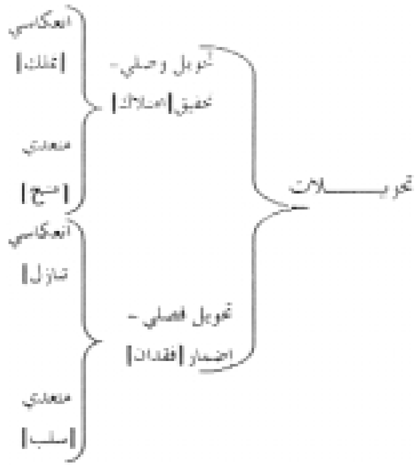
بموضوع القيمة إلى حالة وصلة به:

[ف ∪ م]●——◄[ف ∩ م]

– التحول الفصلي: يحقق الانتقال من حالة وصلة بموضوع القيمة إلى حالة فصلة به:

[ف م]●——◄ [ف ∪ م]

تأسياً على هذا، يمكن أن نصوغ أربعة نماذج من التحويلات التي تحكم علاقة الفاعل بالموضوع[٢]:



بناء على هذه المعطيات، يمكن أن نسلم مبدئياً بأن الحالة الأولى عندما تكون متبوعة بتحويل، فإن ذلك يستلزم حالة ثانية محولة:

حالة أولى●——◄ تحويل●——◄ حالة ثانية

تتحقق هذه الوضعية في عملية إشهارية تقدم منتوجا لتنظيف الأرض. تنطلق من مساحة وسخة (حالة أولى) تتصدرها امرأة وهي تنظفها (تحويل). تبدو النظافة (حالة ثانية) متوقعة رغم أنها غير مقدمة بشكل مباشر.

وقد تتم هذه العملية بشكل معكوس كأن ينشأ تحويل يفضي إلى حالة ثانية تثير انتباهنا إلى وجود حالة أولى مغايرة:

حالة أولى●——◄ تحويل●——◄ حالة ثانية

كثيراً ما نجد هذا النوع من التحويلات في الأفلام البوليسية التي تبدأ عموماً بمحاكمة مجرم سرعان ما تتدرج لسرد وقائع الجريمة.

وقد يحدث أن تنبه عملية إشهارية إلى خطورة الإفراط في السرعة. تقدم في الحالة الأولى سيارة سليمة لا تلبث أن تعرض لاصطدام يفرز حالة ثانية:

حالة أولى●——◄ تحويل●——◄ حالة ثانية[٣]

لزم التحويل في جميع الحالات فاعلا منفذا هو في الواقع ليس شخصية وحتى الموضوع الذي يسعى في تحقيقه ليس شيئاً محدداً بل أدوار، مفاهيم، وضعيات تركيبية positions syntaxiques تحكمها علاقة تضايف. وتقاس درجة الصراع بين العوامل actants في النص بالقيم التي يسعى كل طرف إلى الدخول في وصلة بها.

تأسيساً على هذا، تكتسي العلاقة الآتية: فاعل/موضوع أهمية بالغة. إذ عليها تنبني طموحات الفاعل، وفي إطارها تتوزع الأدوار، وعلى متنها تتولد الرغبات ويشتد التنافس والصراع.

وواضح من هذا الكلام أن القيمة لا تتحقق في تفردها ولا توظف لذاتها بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة التي تملك كيان الفاعل وتقوده إلى الصراع من أجلها وتملكها. من هنا جاء تعريف الموضوع بوصفه «حيزاً توظف فيه قيم تقترن بالفاعل أو تنفصل عنه»[٤]. يتفرع العامل في النظرية السيميائية إلى فاعلين تقوم بينهما فروق جوهرية ينضوي الفاعل الأول (أو فاعل الحالة) تحت علاقة الصلة (فصلة أو وصلة) التي تحكمه بموضوع القيمة. أما الفاعل الثاني الذي يتجلى من خلال علاقة التحويل، فإنه يحيل على كيان دينامي قادر لا على امتلاك المؤهلات فحسب بل على ممارسة الأفعال.[٥]

بناء على ما سبق، يتضح أن الفاعل وموضوع القيمة يعتبران عنصرين أساسيين في تشكيل البرنامج السردي. يستمد الأول وجوده الدلالي من العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة. وعليه، فإن الاقتراب المنهجي من المفهوم الذي يحمله موضوع القيمة يعد أمراً بالغ الأهمية لاعتبارين أساسيين.

أولهما: من خلال قراءتنا لعدد غير قليل من البحوث السيميائية الأوربية، اتضح لنا أن التفكير حول

المسألة المتعلقة بموضوع القيمة يكاد يكون مقصي ويتم التعامل معها في أغلب الأحيان كما لو أنها محسومة سلفاً ويكتفي في ذلك الباحثون بالإحالة على الإنجازات التي حققها غريماس في بحثه الموسوم: «في المعنى» (١٩٨٣)[٥]. الذي يعد من البحوث المؤسسة للنظرية السيميائية. وتكمن أهميته في سناده النظري الذي يسخره أ.ج. غريماس للكشف عن آليات المعنى وتجلياته في خطاب علمي مبني على مصطلحية متماسكة ومتجانسة من حيث الحدود المفهومية.

بينما كثيراً ما تتداخل المصطلحات في البحوث السيميائية العربية التي تقدم الموضوع والقيمة على أنهما شيء واحد. ولرفع هذا الالتباس القائم، سنلجأ إلى تحديد هذين المفهومين انطلاقاً من البحوث اللسانية التي استثمرها غريماس بهدف استجلاء النظام السيميائي للقيمة.

١٠١٠١ تحديد مفهوم موضوع القيمة

٢٠١٠١٠١ في البحوث اللسانية

لا نستطيع أن نفهم المسألة الخاصة بالنظام السيميائي للقيمة «في المعنى» ١٩٨٣ ما لم ندرك أصوله الدلالية المستمدة أصلاً من دروس ف. دي سوسير[٦] الذي يعود إليه الفضل في إرساء مفهوم القيمة في الدراسات اللسانية والذي كان له عميق الأثر في إضفاء المشروعية العلمية على البحوث الدلالية والتي غالباً ما كانت تقصي من الاعتبارات اللسانية.

١٠٢٠١٠١٠١ القيمة اللسانية في مظهرها المفهومي

يلاحظ سوسير أن كل القيم تبدو محكومة بهذا المبدأ المفارق ذلك أنها تتشكل دائماً من:

- شيء متباين يمكن أن يبدل بشيء تحدد قيمته بعديا.
- بأشياء متشابهة قابلة للمقارنة بتلك التي قيمتها قيد الفحص.

يعد هذان العاملان ضروريين لوجود القيمة. لتحديد قيمة قطعة نقدية قدرها ٥ فرانكان ينبغي:

١. أن نبدلها بكمية محدودة لشيء مختلف عنها وليكن الخبز مثلا.
٢. يمكن أن نقارنها بقيمة مماثلة من نفس النظام. أو بقطعة من نظام آخر الدولار مثلا قياسا على هذا، يمكن أن نبدل كلمة بشيء متباين ؛ الفكرة مثلا ويمكن أن يقارن بشيء آخر من نفس طبيعته: كلمة أخرى. ومادمنا نكتفي بالقول بأن الكلمة قابلة لـ «التبديل» بهذا المفهوم أو ذاك، وأنها تملك هذه الدلالة أو تلك، فإن قيمتها ليست محددة سلفا.

٢٠٢٠١٠١٠١ القيمة اللسانية في مظهرها المادي

إن هذه القيمة لا تتجلى في الكلمة بوصفها صوتاً لذاته بل في الفوارق الصوتية التي تمكن من تمييز هذه الكلمة عن الكلمات الأخرى. إن اللغة، سواء تعلق الأمر بالدال أو المدلول، لا تغطي الأفكار ولا الأصوات السابقة الوجود على النظام اللساني، بل تتضمن فقط الفوارق المفهومية والصوتية المستمدة من هذا النظام. إذا دققنا النظر في هذه المفاهيم الجديدة المستثمرة في القيمة، نلاحظ أن سوسير بناها على التماثل بين المفاهيم الخاصة بالاقتصاد وتلك التي سخرها لأول مرة في سياق التواصل اللساني. نلمس ذلك في إشارته إلى أن الاقتصاد شبيه باللغة من حيث هو نظام من القيم. ويمكن أن يمتد هذا التماثل إلى مفهوم التبادل المربوط بالقيمة والمناظر للمحور الاستبدالي للغة الذي يميز، بالنسبة للمحور النظمي، بإمكانية تعويض عنصر بآخر، وظيفة بأخرى بما أنها تملك على وجه التحديد قيمة مسخرة للاستعمال النظمي. وهذا يقربنا من خاصيات القيمة في الاقتصاد. من هذه المنطلقات الاقتصادية، وموازاة مع هذا الطرح، تتحدد اللغة داخل مجتمع بوصفها نظاماً منتجا: فهي تنتج المعنى بفضل تشكلها الذي يعد تشكلاً دلالياً تاماً وبفضل الشفرة التي يرتهن إليها هذا التنظيم. وهي

تنتج أيضاً وبشكل لا متناهي تلفظات بفضل بعض قواعد التحويل و التوسعات الشكلية ؛ فهي تخلق إذن الأشكال، شيمات التكوين ؛ وتخلق الموضوعات اللسانية المدرجة في مدار التواصل.[٧]

٣٠١٠١٠١ في البحوث السيميائية

من هذه المنطقات اللسانية، يشير أ.ج. غريماس في كتابه الموسوم: «في المعنى» إلى أننا تعودنا مزج مفهومي الموضوع والقيمة كلما جرى الحديث، على الأقل في الحكايات الفولكلورية، عن مواضيع الافتقار أو الرغبة: الشكل الصوري للموضوع يضمن حقيقته و تتماهى القيمة مع الموضوع المرغوب. يلاحظ أن الأمور، حتى على هذا المستوى، لا تتم بهذه البساطة. عندما يمتلك شخص سيارة في مجتمعنا اليوم فإنه لا يملكها لذاتها بل لتسخيرها بغرض التنقل السريع وهي وسيلة تتقدم بديلاً للبساط الطائر. فهو يشتري في الأعم الأغلب شيئاً من الحظوة الاجتماعية، أو الإحساس الحميمي بالقوة. وبالتالي فإن الموضوع المستهدف ليس في الواقع إلا ذريعة، حيزا تستثمر فيه قيم، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه [٨]. إن هذه المسألة ترتبط، كما أكد ذلك غريماس، ارتباطاً وثيقاً باللسانيات، إذ ينبغي أن يشمل تحديد مفهوم السيارة – من الناحية المعجمية فضلا عن تحليله إلى أجزائه المكونة وإعادة تشكيله بوصفه شكلاً والنظر إليه من حيث سماته الخلافية – المكون الوظيفي في جانبيه التطبيقي والأسطوري (حظوة، قوة، هروب، الخ.) فاللكسيم بوصفه موضوعا لسانيا يتصور على أنه مجموعة من الإمكانات المحتملة الحدوث في مسارات تركيبية تنشأ في أثناء التجلي الخطابي. هذا يقودنا إلى التسليم بأن الموضوع لا يدرك في استقلاليته بل في تحديداته، وأن هذه التحديدات ترتسم في المظهر الخلافي للموضوع الذي يؤسس قيمته اللسانية ويعد في ذات الوقت سناداً مرهوناً بوجود القيم. تأسيساً على هذا، فإن التقاط المعنى لا يلقي في طريقه إلا القيم التي يرتهن إليها الموضوع في وجوده.

٢٠١ البرنامج السردي

قبل أن نعرض بالدراسة والتحليل للبرنامج السردي، يجدر بنا أن نحدد، بناء على المنطلقات المنهجية الواردة أعلاه، العلاقة الأساسية التي تقوم بين الفاعل والموضوع، ونحصر الحالات الفصلية والوصلية التي تعكسها هذه العلاقة.

١٠٢٠١ ضبط العلاقة التماثلية والموجهة:

١٠١٠٢٠١ في الرياضيات

إذا افترضنا أن النقطتين س و د متساويتا البعد عن وسط محور عمودي؛ فإن العلاقة تكون تماثلية symétrique إذا تغيرت وضعية س و د دون أن يمس التغيير طبيعة العلاقة التي تربطهما:



بالمقابل، إذا افترضنا أن س فوق د، فإن العلاقة تكون غير تماثلية. في هذه الحالة يقدم د بوصفه نقطة انطلاقة لعلاقة موجهة relation orientée نحو س:



٢٠١٠٢٠١ في السيميائية

تأسيساً على هذا، وانطلاقاً من مبدأ المقايسة، ينبغي أن نسلم، في إطار النظرية السيميائية، بتوجيه ينطلق من الفاعل إلى الموضوع:

الفاعل ● ⟵ الموضوع

وبالتالي فإن العلاقة بينهما غير تماثلية بل موجهة orientée على الرغم من تموقعها البنائي[9] س هذه الزاوية وتبعاً لهذا التوجه المنهجي، سنفحص الآن العناصر البنائية structurels التي تحكم البرنامج السردي.

٣٠٢٠١ الأسس النظرية للبرنامج السردي

بناء على الملاحظات السابقة، يتضح أن ملفوظات الفعل بوصفها تحويلات تحكم ملفوظات الحالة وتشكل في الوقت نفسه البرامج السردية. ومن الواضح أن هذه التحويلات المتموضعة بين الحالات يمارسها الفاعل المنفذ sujet opérateur بإحداث تغيير يدل دلالة قاطعة على أن الانتقال من علاقة إلى أخرى مرهون بتحويل، بـ/ فعل/ ترسى عليه قواعد برنامج سردي نصوغه إلى حالتين متمايزتين وصلية وفصلية يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة أو يفقده:

١- الامتلاك: ب س و [ف١ ⟵ (ف٢ n م)] [10]
٢ الفقدان: ب س و [ف١ ⟵ (ف٢ U م)]

يتم الامتلاك acquisition في البرنامج السردي الأول من خلال عملية الانتقال من وضعية افتقار) manque ف٢ U م) إلى تعويضه (ف٢ م). ويعبر البرنامج السردي الثاني عن وضعية يفقد فيها الفاعل موضوعه privation (ف٢ U م) (في حالة السرقة مثلا).

قد أشار جوزيف كورتيس إلى أربع حالات استثنائية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوضعيتين المدرجتين أعلاه[11]:

أ- تتحقق الحالة الأولى في سياق اللقية trouvaille بالنسبة لفاعل معطي، ف٢، تعني اللقية الدخول في وصلة بموضوع (= م) مرغوب أو مكروه دون سابق معرفة بفاعل الفعل الذي أحدث هذه الوصلة:

و{؟ ⟵ (ف٢ n م)}

تحيل علامة الاستفهام في هذا المساق على فاعل لم تتبلور معالمه في شكل ممثل محدد؛ يتعلق الأمر بالحظ إذا أثار الموضوع انشراح الفاعل، وبالصدفة في غياب هذه الإثارة.

ب- يحتل الضياع الجهة المقابلة لـ اللقية. إن فاعل الحالة الموجود في فصلة عن موضوع كان يملكه يجهل من هو المسؤول (فاعل الفعلي) عن هذا الوضع الجديد:

و{؟ ⟵ (ف٢ U م)}

قد تفسر هذه الوضعية بسوء الحظ.

ت- إن الحالة التي قد تنشأ عن القلق لا تحيل، هذه المرة (بخلاف الخوف الذي يستدعي شيئاً نخشاه)، على موضوع بعينه:

و{ف١ ⟵ (ف٢ ؟)}

ث- يبقى الفاعل ف٢ المستفيد من الفعل التحويلي (سقوط المطر مثلا)، في الحالة الأخيرة، مجهولا وغير بين:

و{ف١ ⟵ (؟ م)}

من الواضح أن هذه الحالات تبقى استثنائية ومقترنة بالتعريف العام للبرنامج السردي الذي يستعمل للدلالة على: «سلسلة من الحالات والتحويلات المنتظمة على أساس العلاقة الرابطة بين الفاعل والموضوع وتحويلها» [12]

تأسيسا على هذا، لا يتحقق وجود برنامج سردي مبني على تحويلات متدرجة hiéarchisées، ممفصلة articulées ومنظمة في وحدات متميزة إلا في مقابلته لبرنامج آخر متبادل الترابط في علاقته به. وكل تحويل وصلي يفضي حتماً إلى إحداث تحويل فصلي للفاعل المقابل.

على هذا الأساس، يمكن أن تروي، تبعاً للمنظور المتبنى، أحداث تتوج بالانتصار أو بالهزيمة.

ولئن كان البرنامج السردي في جميع الحالات محكوماً بمقطوعات الإضمار virtualisation والتحيين actualisation والتحقيق réalisation [13]، فإن فشل أو نجاح البرنامج السردي يترتب على طبيعة الطابع

الجدالي caractére polémique المميز لكل تحويل سردي مرهون بالهيمنة من جهة والخضوع من جهة أخرى. وبالتالي فإن كل برنامج يقابله برنامج ضديد anti- programme قد يتحول البرنامج السردي البسيط إلى برنامج معقد conplexe تحولا مشروطاً بالمرور الاضطراري عبر برنامج آخر كما نلحظ ذلك في تحري القرد عن العود (برنامج ملحق) بهدف إصابة الموز (برنامج أساسي)[١٤]

وإذا كان عدد البرامج السردية غير متناه، فإنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المهمة التي يقوم بها الفاعل.

ينبغي أن نشير، في هذا المساق، إلى أن البرنامج الملحق قد ينجز:

- إما من طرف الفاعل نفسه.
- أو من طرف فاعل آخر ينوب عنه. يقترن، في هذه الحالة، نشاط الفاعل النائب بالبرنامج السردي الملحق [١٥]

٣٠١ الرسم السردي

من الواضح أن هذه البرامج السردية التي تستمد حركيتها من طاقات يملكها الفاعل تنبني أساساً على رسم سردي narratif schéma ينظم تعاقب الملفوظات في شكل أطوار أربعة متماسكة البناء ومرتبطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً خاضعاً لمبدأ التدرج والافتراضات المنطقية: التحريك manipulation، الكفاءة compétence ، الأداء performance والتقويم sanction .

ولئن كانت هذه الأطوار تكتسي أهمية خاصة، فإنها تشكل قاعدة تتأسس عليها العلاقات بين الشخصيات والأدوار العاملية التي تسند لها تبعاً لوضعية كل واحدة منها ضمن السياق التطوري العالم لهذه الأطوار المؤطرة في الجدول الآتي:

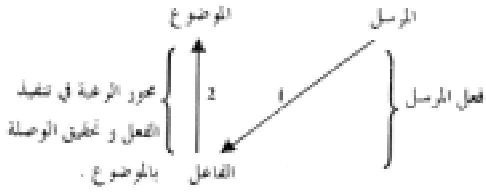
جدول ١

التحريك	الكفاءة	الأداء	التقويم
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
علاقة مرسل /فاعل منفذ	علاقة فاعل منفذ/عملية [مواضيع جهة]	علاقة فاعل منفذ/حالات [مواضيع قيمة]	علاقة. مرسل/فاعل منفذ علاقة. مرسل/فاعل حالة
↓ البعد الإقناعي	↓ امتلاك الكفاءة	↓ الفعل التحويلي	↓ الفعل التقويمي

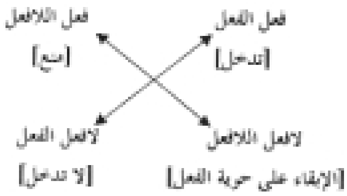
١٠٣٠١ التحريك

يعد التحريك طوراً أولياً في الرسم السردي ويوظف في النظرية السيميائية للدلالة على: «فعل يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى» [١٦]

يتضح التحريك بالفعل الذي يفعله المرسل في الفاعل، وهو فعل إقناعي بالدرجة الأولى، فيحمله على تبني مشروع معطى وتنفيذه مشيراً في ذلك إلى المعيقات التي قد تعترض سبيله وحلولها المتوقعة، وطبيعة الصراع الذي سيواجهه والمساعدات التي يلقاها. وبشكل هذه العناصر التحفيزية الفعل الذي يمارسه المرسل على الفاعل والمولد لفعله على مستوى محور الرغبة. يعتبر التحريك من هذا المنظور فعل الفعل:



يبين هذا الرسم بوضوح الموقع الذي يحتله المرسل والعلاقة الموجودة بينه وبين الفاعل. وتبعاً لطبيعة هذه العلاقة، يأخذ التحريك أشكالاً متنوعة تولد إمكانات أربعة (١٥) يجسدها المربع السيميائي على النحو الآتي:

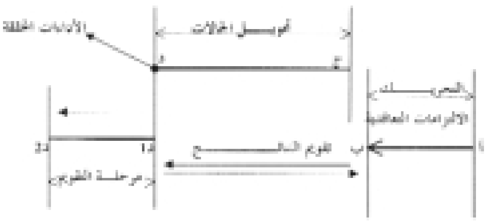


قد يلجأ المحرك من خلال ممارسة فعله على الفاعل إلى الترغيب أو التهديد. في الحالة الأولى يقنعه ويغريه بالقيم الإيجابية التي يتوقع تحقيقها بتنفيذ البرنامج. يمكن أن يقبل العرض، حينئذ يكون ملزماً بالدخول في وصلة بموضوع القيمة. كما يمكن أن يرفضه، فيعلق البرنامج في هذه الحالة، قد يلجأ المحرك إلى حمل الفاعل بالقوة فيرغمه مهدداً على قبول العرض. وقد ينحو منحى آخر كأن يلعب على أوتار مؤهلات الفاعل، فيثيره أو يغريه إثارة أو إغراء مقترنين بحكم سلبي (لا تملك القدرة على...) أو إيجابي (إنك تملك القدرة على...) على جهة من جهات كفاءته.

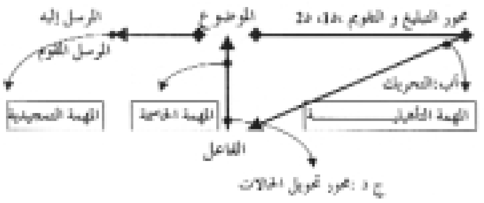
بناء على ما سبق، نلاحظ أن التحريك، بوصفه طورا أساسيا تتشكل فيه كفاءة الفاعل وتتهيأ ضمنه الشروط الضرورية لقيام البرنامج السردي، يشتغل على الجهات المعتبرة كممر اضطراري يفضي إلى ممارسة الفعل الحاسم. وستكون هذه الجهات موضوع دراستنا أدناه.

٢٠٣٠١ التقويم

يعتبر التقويم sanction المرحلة المتوجة للرسم السردي، إذ فيها يتم النظر في البرنامج السردي المحقق وتقوم النتائج وفقاً لالتزامات الفاعل التعاقدية مع المرسل في أثناء مرحلة التحريك:



حتى نوضح الآليات التي تحكم البنية السردية والوضع الحقيقي الذي يحتله المرسل/المقوم destina teur / judicateure، سنلجأ إلى تطويق مواقع أ، ب، ج، د١، د٢ في الرسم العاملي الآتي :



من الواضح أن التحريك يكتسي أهمية بالغة في هذا الرسم ؛ إذ على مستواه يؤسس الفاعل وتدرك التزاماته التعاقدية وتثار جهات كفاءته وتؤطر حدود برنامجه السردي لتفعيل هذه الجهات في سبيل تحقيق أداءات تكون موضوع تأويل المرسل المقومdestinateur judicateur / الذي يتأكد من تطابق القيم الممتلكة مع ما ألزم الفاعل بتنفيذه ينبني التأويل أساساً على ضرورة إدراك نشاط المرسل على الصعيد المعرفي في وضعيتين سرديتين متمايزتين:

– يظهر في الوضعية الأولى من خلال العلاقة التعاقدية التي تحكم المرسل / المحرك / destinateur manipulateur والفاعل. يختفي المرسل بمجرد إتمام العقد وبداية الفاعل في تحيين مشروعه.

– يظهر المرسل من جديد في نهاية الحكاية وفي وضعية ثانية في أثناء تقويم الأداءات المحققة ظهوراً يعكس انتقاله من موقع المرسل / المحرك إلى موقع المرسل / المقوم.

في هذه الوضعية بالذات، يؤول المرسل / المقوم، انطلاقا من نظام المنصهر في البنية السردية، الحالات المحولة ويبث في صدقها.

٣٠٣٠١ تمرين تطبيقي

حتى نوضح الصور التصديقية المقترنة بمسار المرسل، سنستعين بالدراسة التطبيقية التي قلم بها جوزيف كورتيس في كتابه الموسوم «التحليل السيميائي للخطاب»[١٧] وحلل فيها حكاية تروي الأحداث الآتية:

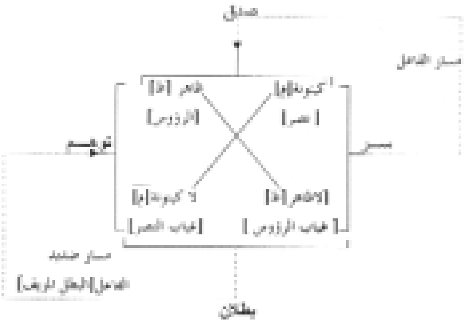
كان تنين معروفا بقسوته على أهل بلدة بعيدة ويطالبهم بإحضار فتاة يقوم بافتراسها وتكون من ضمن الفتيات اللائى تجرى عليهن قرعة على مدار كل سنة. إلى أن حل اليوم الذي وقعت فيه القرعة على ابنة الملك. وقد أذاع هذا الأخير في الناس وحتى الحدود البعيدة أن الشخص الذي ينتصر على التنين سيظفر بزواج ابنته. يصل البطل، يحذف رؤوس التنين، يحملها معه، يقدمها للملك عربوناً لصدق فعله ويتزوج ابنته.

تحتوي هذه الحكاية على تقويم تداولي sanction pragmatique، ويتقدم الزواج على إثر ذلك كجزاء. rétribution استناداً إلى المنظور المعارفي، ينبغي أن نفترض – وهذا ما قام به الملك – أن البطل قتل فعلا التنين. ويدل إحضار الرؤوس إلى القصر الملكي على أن البطل هو صاحب الانتصار وليس شخصاً آخر. والحالة هذه، أن الأشياء/ تظهر/ بحسب/ كينونتها/ ظهوراً يعكس الحالة الآتية:

ظاهر + ماهية = صدق

ولئن كانت هذه الحالة غير متواترة، فإنه قد يحدث أن تحصل فصلة بين الظاهر paraitre والكينونة étre، وهذا ما وقع في حكاية التنين التي تبرز بنيتها الجدالية مقابلة بين البطل الحقيقي والبطل المزيف: ينتزع البطل الألسنة بعد حذف الرؤوس السبعة، يضعها في جيبه ويذهب خفية. غير أن ضديد الفاعل الذي راقب من بعيد هذا المشهد، يلج المغارة يحمل معه الرؤوس، يتقدم إلى الملك الذي لا يملك سوى أن يقترح عليه ابنته للزواج....

ندرك هنا جيداً ماذا يحدث. ولتكن إذن المقابلة بين/ الماهية/ (– م) و / الظاهر/ (–ظ). سبق وأن أثبتنا أن الوصلة بين العنصرين تؤطر الصدق. ولنفترض الآن نفيهما (م، ظ)؛ نحصل على الوضعيات التي تشغلها الصور التصديقية الآتية:



يدخل البطل بعد المواجهة في وصلة بـ/ الكينونة/ (النصر) و/ الظاهر/ (اللرؤوس). وفي أثناء مغادرته للمغارة، فإنه لا يحمل معه الرؤوس: يحل إذن/ظ/

محل/ظ/. تأسيساً على هذا، يتموضع البطل في وضعية السر (ما يكون ولا يظهر):

لا ظاهر + كينونة = سر

إذا تناولنا منظور البطل المزيف، يتضح أنه في الوقت الذي حذفت فيه رؤوس التنين، يستحيل أن يكون ضديد الفاعل صانعاً للنصر (/م/) وممتلكاً للرؤوس: فهو إذن في وضعية باطلة (ما لا يكون ولا يظهر):

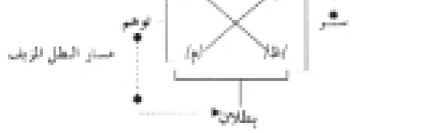
لا ظاهر + لا كينونة = بطلان

وفي استرجاعه للرؤوس التي تركها البطل، فإنه يحول /ظ/ إلى /ظ/ لينتقل مباشرة من الحالة الباطلة إلى الحالة المتوهمة (ما لا يكون ويظهر):

ظاهر + لا كينونة = توهم

حالة ستفعل فعلها في الملك، ينخدع لها، يسقط في لعبة الفاعل الضديد ويسند له في ارتكازه على الظاهر عفوياً الكينونة المناسبة إسناداً يضع البطل الحقيقي في حالة باطلة والبطل المزيف في حالة صادقة. غير أن هذه الحالة سرعان ما تقلب. فبعد سنة وفي أثناء تحضير حفل زواج ضديد الفاعل بابنة الملك، يقابل البطل هذا الأخير ويطلب منه أن يتفحص عن كثب رؤوس التنين المهجورة في زاوية من الغرفة. وما أن يكتشف الملك أن ألسنة هذه الرؤوس مبتورة حتى يصاب بذعر. حينئذ يخرج البطل الألسنة المفقودة من جيبه.

هكذا ينتقل البطل من وضعية السر إلى وضعية الصدق. وفي مقابل ذلك ينتقل البطل المزيف من الحالة المتوهمة إلى الحالة الباطلة. يفترض تحويل (باعتباره قاعدة ينبني عليها المساران) /ظ/ إلى/ظ/ (بالنسبة للبطل) و/ ظ/ إلى /ظ/ (بالنسبة للبطل المزيف) علامة marque يجسد هذا الدور المقترن بـ/ قدرة فعل المعرفة/ الألسنة التي تحقق معرفة البطل:



هذا الرسم يجعلنا نستسيغ بسرعة أهمية الفعل الإقناعي faire persuasif الذي يمارسه المرسل إليه/ الفاعل على المرسل/ المقوم لإثارة فعله التأويلي faire interprétatif المناسب: يعتبر الفعل الإقناعي فعلاً معارفياً يحرك المرسل/ المقوم (الملك) لإصدار الحكم، انطلاقاً من التجلي manifestation المقترح (/ظ/ عكس /ظ/)، على المحايثة /immanence(م/ عكس /م/) المناسبة. فهو مدعو إذن، انطلاقاً من الظاهر المقترح، إلى التعرف على واحد من العنصرين: /م/ أو /م/.

يقدم تحليل هذه الحكاية إجابة على إشكالية تقويم الأوضاع النهائية (ملفوظات الحالة) في البرامج السردية. ويستند هذا التقويم إلى صعيدي التجلي والمحايثة المبنيين أساساً على الترابط. ومن الواضح أن كل واحد منهما يدلل على أن حالة الفاعل يمكن أن تحدد وفقهما وأن صدق الحالة مشروط بتمفصلهما على نحو ما رأينا ذلك في معالجة الحكاية التي قادتنا إلى معاينة حالات أربعة:

- تحدد إيجابيا على صعيدي المحايثة والتجلي: محايثة+ تجلي. يولد هذا التنظيم صورة الصدق:

/كينونة/ + /ظاهر/ = صدق

- تحدد إيجابيا على صعيد المحايثة وسلبيا على صعيد التجلي: محايثة + لا تجلي. يتسم هذا الوضع بالحالة السرية:

/كينونة/ + /لا ظاهر/ = سر

- تحدد سلبيا على صعيد المحايثة وإيجابيا على صعيد التجلي: لا محايثة + تجلي

تقترن هذه الحالة بالتوهم:

/لا كينونة/ + /ظاهر/ = توهم

- تحدد سلبيا على صعيدي المحايثة والتجلي: لا محايثة + لا تجلي.

يفرز هذا الوضع حالة باطلة:

/لا محايثة/ + /لا تجلي / = بطلان

١ ٠٣٠ ٤ بنية الرسم السردي

بناء على المعطيات المصوغة أعلاه، وانطلاقاً من الجدول ١ (٣٠١) يمكن أن نطوق أطوار الرسم السردي في الجدول ٢ على النحو الآتي:

الجدول ٢

تحريك	كفاءة	أداء	تقويم
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
علاقة:			علاقة:
مرسل/فاعل منفذ			مرسل مقوم/فاعل منفذ
فعل المعرفة			
فعل الإرادة	وجوب الفعل		
	إرادة الفعل		
	القدرة على الفعل		
	معرفة الفعل	فعل	
مهيمنة إقناعية			مهيمنة تأويلية

(كفاءة + أداء) ← بعد تداولي

(تحريك) بعد معرفي — (تقويم) بعد معرفي

انطلاقا من الجدول ٢ يمكن أن نصوغ العناصر البنائية للمقطوعة السردية في الجدول الآتي[١٨] :

المقطوعة الأولى	المقطوعة الثانية المقطوعة الثالثة	المقطوعة الرابعة
تحريك إقامة العقد	كفاءة أداء بعد تحييني بنية حدثية	تقويم العقد
مهيمنة إقناعية ←	بعد معرفي ← بنية عقدية	بعد تأويلي
موضوع ←	الحصول على الموضوع ← [شرط لتحقيق العقد]	هبة/هبة ضديدة [عقد محترم و اعتراف]

إن المقطوعة الخاصة بالتحريك تستلزم بالضرورة التحري عن موضوع للتبليغ. ويندرج البطل ضمن هذا الإطار التبليغي. بالمقابل (الهبة الضديدة)، وفي الطرف الآخر للحكاية (التقويم النهائي)، يعترف المرسل إليه نفسه أو عامل آخر بهذا الفاعل بوصفه بطلاً يلاحظ جان ميشال آدم أن البنية العقدية تتوافق مع محوري الرسم العاملي. تبعاً لمحور التبليغ، يبلغ المرسل الفاعل كينونة موضوع القيمة وفضلا عن ذلك فإنه يجعله يريد وبالتالي فهو يحركه من خلال اللجوء إلى الجهة الموجبة تحريكا يتوافق مع المهيمنة الإقناعية التي تميز التحريك والتقويم. إن الاختلاف الوحيد الموجود بينهما يتمثل في أثناء التقويم النهائي الذي يمكن أن نتكلم فيه عن حركة مضاعفة للفاعل في اتجاه المرسل إليه وللمرسل إليه في اتجاه الفاعل. وتكون المهيمنة تأويلية ذلك أن المعرفة مربوطة بكينونة الفاعل. ويؤطر هذان المكنونان العقديان الرسم السردي. إن غريماس لا يتردد في القول بأنهما يحكمان المهمات التحيينية (الفعل) لبقية الحكاية التي تتقدم بوصفها تنفيذا لعقد يقوم به الطرفان المتعاقدان. وعلى مستوى البعد التحييني والبنية الحدثية، ينبغي أن يمتلك الفاعل الجهات التي تمكنه من احترام العقد إلى غايته.■

مراجع البحث

المراجع الأجنبية:

- Groupe dEntrevernes , Analyse sémiotique des textes , P.U.L Lyon, 1984.
- A.J. Greimas , Du Sens II , Seuil , Paris, 1983.
- A.J. Greimas , J. Courtés , Dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Hachette , Paris , 1979.
- J.Courtés, Introduction a la sémiotiqu narrative et discursive, Hachette, Paris , 1976.
- J. Courtés, Analyse Sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991.
- F. De Saussure, Cours de linguistique générale , Payot ,Paris, 1972.
- Emile Benveniste , Problemés de linguistique général , Paris, 1976.
- Jean Michel Adam , Le récit, PUF , Paris , 1984.

المراجع العربية

- بنراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش ١٩٩٤.
- عبدالحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤.

الحواشي:

١. Groupe dEntrevernes , Analyse sémiotique des textes , P.U.L. Lyon , 1984 , p 14 .
٢. A. J. Greimas , Du Sens ll, Seuil , Paris , 1983 . p 38 .
٣. J.Courtés, Analyse sémiotique du discours , Hachette , Paris , 1991 , p 73 .
٤. A.J.Greimas, J.Courtés. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p.259.
٥. O.p.p. 382.

A.J. Greimas , Du SensII , Seuil , Paris , 1983 *

سترتكز دراستنا في تحديد مفهوم القيمة لسانيا على المرجع الأساس الآتي:

٦. F. de Saussure, Cours de linguistique générale , Payot, Paris , 1972 , pp 158-159-160

٧. Emile Benveniste , Problémes de linguistique générale , Gallimard , Paris , 1976 , p 100.

٨. A.J. Greimas (1983) p 21

٩. J.Courtés (1991) , p 79.

١٠ و: وظيفة تستعمل للتأكيد على العلاقة الموجودة بين أطراف الصراع.

– ف١: فاعل الفعل وهو الفاعل الدينامي الذي يقوم بالعملية التحويلية انطلاقاً من المؤهلات التي يمتلكها.

– ف٢: فاعل الحالة: فاعل يستفيد من موضوع القيمة أو يحرم منه.

– ( ) ملفوظ الحالة.

– وظيفة الفعل : u n نتيجة الفعل

١١. J.Courtés (1991) , p, 80.

١٢. Groupe d'Entrevernes , p, 16

١٣: A. J. Greimas , Les acquis et les Projects in

- J.Courtés, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette , Paris , 1976, p 20.

١٤ A.J. Greimas, J. Courtés , Dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Hachette , Paris , 1979, p 296 .

١٥. O.p, p. 298

* سنقتصر في دراستنا للرسم السردي على التحريك والتقويم. وسنقترب بشكل عرضي من الكفاءة والأداء وفي الحدود المنهجية التي يسمح بها المقام.

لمزيد من التفصيل حول المسألة المتعلقة بالكفاءة والأداء، أنظر في:

– د. ابن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، الجزء، دار القصبة، الجزائر، ٢٠٠٠.

× تراجعنا في هذه الدراسة عن ترجمة الاستعمال بوصفه مقابلا لـ manipulation ذلك أننا أدركنا من خلال معاينتنا للوضع المصطلحي في الدراسات اللسانية والسيميائية العربية الراهنة أن مصطلح الاستعمال يوضع في الأعم الأغلب كمقابل لـ usage وتبنينا بعدياً مصطلح الإيعاز للدكتور عبدالحميد بورايو. وقد تبين لنا أنه يحيل فقط على جانب مفهومي واحد في المصطلح (الأمر) ولا يغطي مساراته الدلالية الفرعية. ولحل هذا الإشكال ملنا إلى استعمال مصطلح التحريك للدكتور بن كراد سعيد في كتابه الموسوم: ز مدخل إلى السيميائيات السردية، (دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ١٩٩٤). وهي الترجمة نفسها التي وضعها أستاذنا الدكتور دانيل ريغ في قاموس السبيل (لاروس، باريس، ١٩٨٣). وإذا دققنا النضر في هذه الترجمة نلاحظ أن التحريك يحقق الفاعلية من جانب واحد (المحرك) ولا يشمل اللحظة التي قد يتم فيها التواصل المبني على الخطاب البرهاني (الذي تسخر فيه وسائل الإقناع سواء تعلق الأمر بالمحرك أو فاعل الحالة) لهذه الاعتبارات النظرية نتحفظ في استعمال التحريك ونقترح على السادة الأساتذة المتخصصين مصطلح التفعيل المشتق من فعل الذي يغطي المسارات الدلالية لفعل الفعل . faire- faire وقد عرضنا هذه الترجمة على الأساتذة بورايو عبدالحميد، بوزيدة عبدالقادر، وبيرنار بوتي (مؤخراً في جلسة علمية جمعتني به بتاريخ ٢٠٠٠/١/٤ في باريس) فأبدوا موافقتهم المبدئية على هذه الترجمة.

١٦. O.p, p. 298

١٧. J.Courtés , Analyse sémiotique du discours , Hachette , Paris , 1991 , p. 114.

١٨. Jean - Michel Adam , Le récit , P.U.F , Paris , 1991 , P .70

ترجمة مقدمة كتاب:
اللغة ذلك المجهول
Le Langage cet inconnu

جوليا كريستيفا Julia Kreisteiva

ترجمة: محمد التحريشي *

مقدمة في اللسانيات

لم تأخذ اللغة، بوصفها موضوعًا مفضلاً للتفكير والعلم والفلسفة، حقها من الدراسة إلى حد الآن، فهي وإن كانت منذ عشرات القرون أداة خاصة للتفكير، فإن العلم الذي يدرسها، وهو اللسانيات، لم ير النور، إلا حديثا، أما بالنسبة لمفهومية اللغة كمفتاح للإنسان، وللتاريخ الاجتماعي، كسبيل توصلنا إلى قوانين سير المجتمع، فإنها ربما، إحدى أهم ميزات عصرنا؛ وهي ظاهرة جديدة، فاللغة التي أحسن الإنسان ممارستها، والتي تكون معه ومع المجتمع وحدة لا تتجزأ. ومع هذا فإنها، أصبحت -أكثر من أي وقت مضى- معزولة حتى تتناول كموضوع خاص للمعرفة، يكشف لنا ليس عن قوانين سيره فقط، بل وحتى عن ما يهم الجانب الاجتماعي فيه.

❖ ومن ثم فإن العلاقة بين المتكلم واللغة، مرت بمرحلتين حيث تفسر الثانية منها عصرنا الحالي:

❖ تكشف المرحلة الأولى عن أن تراث الأمم السالفة يتدرج في تحليله للظاهرة اللغوية من الأساطير إلى المعتقدات القديمة، ثم إلى الفلسفة، وأخيرا إلى علوم اللغة. ثم تم إسقاط المعرفة العلمية للغة على مجموع الممارسات الاجتماعية، وتحققت بذلك دراسة اللغات كمظاهر لها مدلولات، وتم أيضًا وضع الأسس الأولى لمقاربة علمية في الميدان الإنساني الواسع.

❖ إن الوضع الأول، أي وضع اللغة موضوعا خاصا للمعرفة، أفضى باللغة إلى أن أصبحت وسيلة وغاية في الوقت نفسه، فلم تعد تلك الممارسة التي تجهل نفسها لتتحدث عن قوانينها الخاصة بها.

❖ لنقل «إن كلامًا يتكلم به» إن هذا التحول الأساس يعزل المتكلم (الإنسان) عما يؤسسه (اللغة)، وفعل القول كيف يقول. ولعله من الصعب منع الإنسان من أن يكون وحدة مستقلة غير قابلة للتجزئة، ولكنها قابلة للتحليل كنظام متكلم، وكلغة.

إذا كان عصرنا عصر النهضة قد عوض السلطة الدينية في العصور الوسطى بالإنسان الذي أصبح السيد. فإن عصرنا الحالي أتى بثورة لا تقل أهمية عن سابقتها، إذ تم بها القضاء على كل المعتقدات غير العلمية، وحل محلها الحكم العلمي الموضوعي البعيد

* أكاديمي من الجزائر.

عن الذاتية، وتم بذلك تعويض الإنسان بنظام يحكمه المنطق العلمي. فاللغة، والإنسان بوصفه لغة، واللغة عوض الإنسان تصرف يقصي المعتقدات ويدخل العلم منطقة مركبة وغير دقيقة بالنسبة للإنسان، وأين تستقر فيها الأيديولوجيات والديانات بصفة اعتيادية. إنها اللسانيات المحرك لهذا التمفصل، والتي تجعل اللغة موضوع العلم، ومن ثم التعرف إلى القوانين التي تسيره.

لقد ظهرت كلمة «اللسانيات» في القرن الماضي، وتم تسجيلها أول مرة في سنة ١٨٣٣، إلا أن مصطلح اللساني كان موجودًا قبل ذلك، وتحديدا سنة ١٨١٦ عند (فرانسوا رانيور) françois raynouard في كتابه (choix des poésies des troubadours) مختارات من أشعار التروبادور ١:١. لقد سرى هذا العلم بخطى متسارعة نحو الجديد، خاصة وأنه ممارسة نحسن استعمالها دون معرفة خباياها وأسرارها. والذي يعني لغة، يعني تحديدا دلالة وتواصلا، وفي الاتجاه نفسه. فإن كل الممارسات الإنسانية هي نماذج لغة مادامت تحمل خاصية التحديد والدلالة والتواصل، فعملية تبادل البضائع والسلع، والنساء في الشبكة الاجتماعية، وإنتاج التحف الفنية، والخطابات المفسرة كالديانات والمعتقدات.. الخ. كلها تحقق نظاما لسانيا ثانويا بالنسبة للغة، تشيد على أساسه شبكة تواصلية مع المواضيع التي لها معنى ودلالة. ومعرفة هذه الأنظمة (هؤلاء المتكلمين وهذه المعاني وهذه الدلالات). ودراسة خصائصها بوصفها أنماط لغة، وهذه هي الحركة الثانية التي تحدد التفكير الحديث، التي يجعل من الإنسان موضوعا، ارتكازا على اللسانيات.

ما هي اللغة؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى عمق الإشكالية، والتي كانت عبر كل الحقب الزمنية دراسة ماهية اللغة. ولقد كانت كل حضارة تجيب عن هذا السؤال على حسب القوالب التي تؤسسها متأثرة بمجموع المعارف والمعتقدات والأفكار السائدة فيها. فالمرحلة المسيحية إلى غاية القرن (١٨) كانت تنظر إلى اللغة نظرة دينية بالبحث عن أصولها، والقواعد المنطقية التي تحكمها. أما القرن (١٩) والمتميز بالتاريخية، فكانت اللغة فيه ظاهرة تطور وتغيير عبر العصور. وفي أيامنا هذه تغيرت النظرة إلى اللغة التي أصبحت نظامًا يجب البحث عن المسائل التي توجه سيره. إذن حتى نحدد طبيعة اللغة ونمسك بها، وجب تتبع المراحل المختلفة البشرية، وتحديد نظرة كل مرحلة للغة، وهذا قبل تأسيس العلوم التي تهتم بدراستها.

إن السؤال: ما هي اللغة؟ يعوض بآخر، كيف أصبحت اللغة تفكر؟ بهذا السؤال نعرض عن البحث في جوهر اللغة، ونعرض الممارسة اللسانية مصطحبة بالتطور الذي ميزها، التفكير الذي أحدثته والطريقة التي عرضت بها. إن بعض التوضيحات ضرورية من أجل وضع مشكل اللغة موضع البحث لتسهيل فهم الصور المتتابعة التي أعطتها البشرية للغة.

اللغة/ اللسان/ الكلام/ الخطاب:

عند تقصينا اللغة عند الشعوب البدائية، أو في العصر الحديث، نجدها تمثل نظامًا جد معقد، تتشابك فيه مجموعة مختلفة من المسائل. إن نظرة من الخارج تجعلنا نقول إن اللغة تمثل نمطا ماديا متغيرا يحسن بنا معرفة مميزاته وعلائقه: إنه سلسلة من الأصوات المنطوقة وشبكة من الرموز المكتوبة (كتابة) أو لعبة من الإشارات (إشارية). إذن فما هي العلاقات التي بين الصوت والكتابة، والصوت والإشارة؟ لماذا هذه الاختلافات؟ وإلام تؤدي؟.

إن اللغة تطرح علينا هذه المشكلات كلما بحثنا في طريقة تكونها، وفي الوقت نفسه، فإن هذه المادية المنطوقة والمكتوبة أو الإشارية تبين ما نسميه تفكيرا، وهو ما يعني أن اللغة هي جوهر التفكير. هل توجد لغة

من دون تفكير أو تفكير من دون لغة؟ سؤال يطرح باستمرار. فالخطاب الأبكم (التفكير الأبكم) يترك بصماته في بنية الشبكة اللغوية، ولا يستطيع تجاوزها، إنه يظهر في أيامنا مستحيلا من دون مغادرة ميدان المادية لإثبات وجود تفكير لساني. وإذا لاحظنا الفروق بين ممارسة اللغة التي تهدف إلى التواصل، والحلم أو التقدم العقلي اللاشعوري أو ما قبل الشعوري، إن علوم اليوم تحاول توسيع مبدأ اللغة بإتاحتها الفرصة لها لتحيط بالذي كان غائبًا في أول وهلة، وليس طرد هذه الظواهر.

إننا نحتفظ لأنفسنا كذلك، تأكيدا، بأن اللغة وسيلة للتفكير، إن نظرة كهذه توحي بأن اللغة تعبر عن فكرة خارجة عنها، ولكن ما هي هذه الفكرة؟ وهل توجد بصفة غير صفة اللغة؟ نفترض ذلك وهو ما يؤدي إلى أن التفكير مرئي. إننا نرى كيف أن النظرة الآلية للغة تفترض في قاعدتها وجود تفكير أو نشاط رمزي من دون لغة، يتصل بميزاتها الفيزيائية وبالدين. وإذا كانت اللغة مادة الفكر، إنها أيضا عنصر التواصل الاجتماعي فلا يمكن وجود مجتمع من دون لغة ولا دون تواصل. فكل ما ينتج من لغة، يكون تواصليا في التبادل الاجتماعي. والسؤال الكلاسي: ما هو الدور الأولي للغة؟ تكوين فكر أم توصيله؟ إن اللغة هي كل هذا في الوقت نفسه، ولا يمكن فصل إحدى الوظائف عن الأخرى. وكل الشواهد التي يقدمها علم الآثار عن الممارسات اللغوية توجد في الأنظمة الاجتماعية. ونتيجة لذلك تشارك في التواصل. (الإنسان يتكلم) و(الإنسان حيوان اجتماعي) هما نظريتان توتولوجيتان ومترادفتان، إن قولنا بالطبيعة الاجتماعية للغة لا يعني بالضرورة أننا أحرزنا تفوقا في مجال وظيفتها التواصلية. وبعد تقديمنا المذهب الروحي للغة ونظرية التواصل لمكانتها في المقاربة اللغوية فإنها على العكس من ذلك قد تؤدي إلى إخفاء كل إشكالية متعلقة بالتكوين اللساني وإنتاجه، أي تكوين الموضوع المتكلم وإنتاجه، والدلالة التواصلية التي تكون ثوابت غير قابلة للتحليل. وبهذا نستطيع القول إن اللغة هي عملية تواصلية لرسالة بين المرسل والمتلقي

المرسل	**الرسالة**	**المتلقي**

وكل فرد متكلم هو في الوقت نفسه مرسل ومستقبل لرسالته، بما أنه يستطيع إرسال الرسالة وفك رموزها، وكذلك لأنه لا يرسل إلا ما يستطيع فك رموزه. ولأن الرسالة المرسلة إلى الطرف الآخر هي قبل كل شيء مرسلة إلى صاحبها وهو ما يجعلنا نقول إن الكلام يحدث في الذات أولا

المرسل		**رسالة**
المستقبل	**رسالة**	**المرسل**
رسالة		**المستقبل**

وفي الوقت نفسه فإن المستقبل المحلل للخطاب لا يحلله إلا في النطاق الذي يسمح له بقول ما يسمعه. إننا نرى إذن بأن دائرة التواصل الإنساني المنجزة تدخلنا في مجال معقد للفرد الموضوع وذلك بالقوانين التي تحكمه وتميزه عن فرد آخر، إذا كانت اللغة ممارسة تنجز في نطاق التواصل الاجتماعي، فإنها تشكل حقيقة مادية بمشاركة العالم المادي نفسه. وهذا لا يطرح مشكلة على الإطلاق بالنسبة لما هو ليس بلغة، على الرغم من أنه لا يمكن تسميته من دون لغة. ما معنى إعطاء أسماء؟ كيف تعطى الأسماء؟ أسئلة تساعدنا على فهم اللغة.

وباختصار فإن ما ندعوه لغة له تاريخ يحدث في الزمان، ومن منظار هذه التعاقبية، فإن اللغة تتحول، عبر مختلف المراحل، وتأخذ لنفسها أشكالا مختلفة عند مختلف الشعوب. وإذا أخذنا اللغة في مرحلة معينة -أي تزامنيا- فإن لديها قواعد محددة تسيرها في بنيتها، وكل تغير شكلي أو بنيوي يخضع لقوانين صارمة.

إننا نرى -كما أشار إلى ذلك دي سوسير- أن

اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية تتميز بتعدد عناصرها، فهي من ههنا غير متجانسة في ذاتها، فهي موضوع لمعارف إنسانية متعددة (دراسة فيزيائية- فيزيولوجية- نفسية)، وهي إذ ذاك تنتهي إلى مجال فردي ومجال اجتماعي، الأمر الذي يجعل تصنيفها وإخضاعها للوصف والتحليل معا مستحيلا، فهي حينئذ تستعصي على الباحث اللساني الذي يسعى إلى تناولها من وجهة نظر واحدة إذ إنها محل اهتمام لكثير من التخصصات، فالتعقيدات والاختلافات التي تميز اللغة تتطلب تحليلا فلسفيا وانثروبولوجيا ونفسيا واجتماعيا دون الحديث عن الفروع اللسانية المختلفة. ولعزل موضوع محدد ومرتب من الكتلة من الخطوط التي تتجمع في اللغة، فإن اللسانيات تميز اللسان من مجموع أجزاء اللغة، في هذا الإطار يقول دي سوسير: «إننا نستطيع تعيين اللغة في الجزء المحدد من الدارة، وهو عنصر لساني متكون من (صورة سمعية) و(مفهوم). مشتركان ومترابطان فيما بينهما وهو يعطينا من الدارة: الشكل التالي

الصوت ———— ———— سماع

ي ج ي ج (ج) الصورة السمعية

(ي) المفهوم

سماع ———— ———— الصوت

إن اللسان هو الجانب الاجتماعي للغة، ويقع خارج الفرد، وخارج إرادته، ويخضع لتواضع اجتماعي، ونظرا لهذه المعضلة يكون من الأنجع البحث عن إطار موحد في بنية، ويتميز بالتناج» التام بين عناصره، ولا تتحقق هذه الصفة إلا في اللسان، وهو في نظر دي سوسير رصيد وضعته ممارسة الكلام في دائرة الأشخاص الذين ينتمون إلى مجتمع متجانس، وهو نظام قواعدي يوجد بصفة مضمرة في أذهان الأشخاص المتكلمين الذين ينتمون إلى المجتمع اللغوي؛ إذ إن اللسان من حيث هو ظاهرة اجتماعية لا يوجد عند كل فرد على حدة، بل يوجد بصفة كاملة عند الجماعة، فهو إذن القانون المشترك بين أفراد المجتمع اللغوي، الذي يسمح لهم بالاتصال وهو يتميز عن اللغة من حيث إنه ظاهرة اجتماعية تمارس فعالياتها بالقوة، بمعزل عن إرادة الأفراد المتكلمين. ولكن الكلام يكون دائمًا فرديا؛ فالفرد هو الذي يتحكم في الكلام بحسب دي سوسير هو «عمل فردي نابع عن إرر ادة وذكاء. ويمكن لنا تمييز شيئين:

على قسمين:

أحدهما: التراكيب اللسانية التي يستخدم فيها الفرد المتكلم قوانين اللسان للتعبير عن فكره الشخصي.

والآخر: الآلية النفسية والفزيولوجية التي تسمح له بإخراج هذه التراكيب في الواقع.

إن هذا التميز بين (اللغة - اللسان - الكلام) المتحدث عنه مهمل لدى بعض اللسانيين على الرغم من أنه يحدد موضوع اللسانيات. وأما بالنسبة إلى سوسير ذاته؛ فإن اللسانيات تؤدي إلى تقسيم دراسة الكلام إلى قسمين:

١. قسم يخص اللسان وهو اجتماعي مستقل عن الفرد، وهو نفسي فقط.

٢. وقسم نفسي فيزيائي يخص الجانب الفردي للغة: الكلام والمتضمن للصوت.

وهذان القسمان غير قابلين للتجزئة: فعلى الرغم من الفرق الموجود بينهما فإنهما متصلان، وصلتهما وثيقة جدا، إذ إن أحدهما يقتضي الآخر، لأن اللسان ما هو إلا راسب من عمليات عديدة للكلام عبر الزمن، أما الكلام فإنه تطبيق أو استعمال للوسائل والأدوات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يوفرها اللسان.

إن المدخل إلى المبادئ الخاصة بنظرية التواصل في الحقل اللساني تتطلب إعادة النظر في مفهوم: اللسان/ كلام، وإعطائه دلالة جديدة وفعالة. لقد لاحظ نوربرت واينر (Norbert Wiener) عدم وجود أي تناقض أساسي ما بين المشاكل التواصلية لدى المختصين في الاتصال، وتلك التي تواجه اللسانيين والمهندسين. فالقصد هو نقل رسالة بمساعدة نظام

ترميز، أي بأقل عدد من المقرارات المزدوجة، أو بعبارة أخرى نظام ترتيبي، أو لنقل بوساطة شكل يمثل البنى الثابتة والأساسية للرسالة، أي البنى الخاصة بالمرسل والمتلقي، والتي، بفضلها، يتمكن المستقبل من إعادة بناء الرسالة.

وكذلك فإن الباحث اللساني يستطيع أن يجد في تعقد الرسالة خطوطا متباينة حيث يقدم التركيب ترميز الرسالة مثلما يلاحظه رومان ياكبسون (Roman Jakobson) فالملفوظات الكلامية المنتمية إلى الجماعات اللغوية نفسها، يمكن تحديدها بنظام ترميزي واحد، فوجوده يقوي التواصل ويجعله ممكنا، ومن ثم يسهل عملية تبادل الرسائل.

إن مصطلح الخطاب يحدد بصفة صارمة، ودون التباس، مظاهر اللغة في التواصل الحي كما حدده أميل بنفينيست (Emile Benveniste)، وبهذا يعارض هذا المفهوم، مفهوم اللسان، والذي يجد، مع الأسف، اللغة مجموعة من العلامات الدالة المحددة بطريقة متتابعة مشكلة بذلك نظاما وبنيات. إن الخطاب يتضمن أولا مشاركة الفرد في لغته مرورا بالكلام الذي يصدره، وباستعماله للبنية المجهولة للسان، فإن الفرد يتشكل ويتحول في الخطاب الذي يبثه للآخر. فاللسان المشترك بين الجميع يصبح -في الخطاب- ناقلا لرسالة موحدة وصحيحة البنى الخاصة بالفرد، والذي يضفي عليها طابعًا خاصا، أين يبين الفرد بأنه واع.

ولكي نحدد مخطط الخطاب استطعنا أن نقابله بمخطط الكلام والتاريخ عند بنفينيست (Benveniste)؛ فإن المتلكم، في المعطيات التاريخية، مقصى من السرد. وكل ذاتية وكل مرجعية تكونان مقصاتين من المعطيات التاريخية ومن ثم يؤسس لنفسه ببيوغرافية ذاتية للمعطيات الحقيقية. وبالمقابل فإن مصطلح (خطاب) يعين كل المعطيات التي تدخل في بنيتها المتكلم والمستمع مع رغبة الأول في التأثير في الآخر. ثم هل يصبح الخطاب الحقل المفضل للتحليل النفساني، يقول جاك لاكان (Jacques Lacan) عن هذه الوسائل إنها وسائل الكلام بما أنها تجعل معنى لما يقوله الفرد. مجالها هو مجال الخطاب المحسوس بما أنه حقيقة فردية للمتكلم، إن عملياتها هي عمليات التاريخ لأنها تؤسس لبزوغ الحقيقة في الواقع.

لقد بات من الواضح أن دراسة اللغة هي معرفة تعددية خصائصها ووظائفها، إنها بناء علم ونظرية مهمين في مختلف الفروع؛ من تأسيس علم دقيق للوظائف الدالة عند الإنسان. إنه لمن الضروري معرفة اللغة الشفهية والمكتوبة؛ إي اللسان والخطاب، والتنظيم الداخلي للمعطيات وعلاقتها بموضوع التواصل ومنطق التغييرات التاريخية والقيود على المستوى اللساني في الواقع، وبذلك نكون قد قاربنا القوانين الخاصة بالعمل الرمزي.

العلامة اللسانية:

فكرة أن النواة الأساسية للسان تكمن في العلامة فكرة خاصة لمفكرين ومدارس فكرية من الإغريق إلى العصور الوسطى وحتى يومنا هذا، وفي الحقيقة فكل سامع على الأقل هو واع بأن اللغة ترمز وتنوب، عن طريق تسميتها، عن الحقائق الواقعية. إن عناصر السلسلة الكلامية، نضع الكلمات، هي مشتركة مع بعض الأشياء أو مع ما تدل عليه.

إن العلامة أو العرض، كما قال شارل ساندرز بيرس (Charle Sanders Peirce) هو ما يعوض شيئا لأحد، توجه العلامة لأحد وتذكره بشيء أو فعل بغياب هذا الشيء أو غياب الفعل؛ ولهذا نقول بأن العلامة تعني لا غياب (Inabsentia) ولا حضور (Inpresentia) أي بالنسبة إلى الشيء الموجود والتي تعرضه، تظهر العلامة بأنها تعتمد على ميثاق وتعاهد بين الشيء المادي الممثل والشكل الصوتي الممثل.

إن الكلمة الإغريقية، من حيث الجذر اللغوي مصدرها الفعل والذي يعني (وضع جماعي)، والذي كان مستعملا في غالب الأحيان ليدل على تجمع واتفاق وتعاهد؛ فبالنسبة إلى إغريق، علم أو راية هما رمزان،

كتذكرة المسرح نفسها، لشعور أو اعتقاد، نرغب في أن الذي يوحد هذه المظاهر ويسمح بتسمية موحدة هو العمل بأن كل شيء يعوض أو يمثل شيئا غائبا في عملية اتصال، وأثير بوساطة، ونتيجة لذلك يدخل في نظام تبادل. إن العلامة في نظرية بيرس (Peirce) هي علاقة ثلاثية تنشأ بين الشيء وممثله ومؤوله. وبالنسبة لبيرس (Peirce) فإن المؤول هو قاعدة تتحدد بموجبها العلاقة موضوع – علامة، ويتناسب هذا التحديد مع فكرة تحديد أفلاطون لمفهوم المؤول. حيث إن العلامة لا تمثل الموضوع كله بله فكرة عنه فقط، أو مفهوما عن هذا الموضوع كما ذهب إلى ذلك سافير (Saphir).

إننا نستطيع التأكيد، نظريا، من أن العلامات اللسانية هي أصل كل ترميز: فأول فعل ترميزي هو الترميز في الكلام وبه. ولا ينفي هذا الأمر تعدد العلامات في مختلف ميادين الممارسة الإنسانية. وقد استطاع بيرس (Peirce) أن يرتب العلاقة بين الممثل والموضوع الممثل في ثلاث رتب:

- الأيقونة (L icone) تحيل إلى الموضوع عن طريق المشابهة به؛ فعلى سبيل المثال، إن رسم شجرة الذي يمثل الشجرة الحقيقية عن طريق المشابهة هو الأيقونة.
- المؤشر(L' index) لا يشبه الموضوع بشكل قوي، إنما يحيل إليه بطريقة ما لوجود شيء يجمع بينهما: فالدخان يدل على النار.
- الرمز (Le Symbole) يحيل إلى موضوع يحدده بما يشبه القانون، أو الميثاق، بوساطة الفكرة: هذه هي العلامات اللسانية.

وإذا كان بيرس (Peirce) قد وضع نظرية عامة للعلامات؛ فإننا ندين بالفضل لسوسير، لتطويره العلامة اللسانية تطويرا شاملا وعلميا ضمن المفهوم الحديث. ففي دروس في اللسانيات العامة (١٩١٦)، لاحظ سوسير بأنه من الوهم الاعتقاد بأن العلامة اللسانية مشاركة شيء واسم؛ فالرابط الذي تكونه العلامة يكون بين التصور والصورة السمعية. والصورة السمعية ليست الصوت بعينه ولكن البصمة النفسية لهذا الصوت، والتقديم الذي تعطيه الشهادة لمعانينا. كذلك فإن العلامة بالنسبة إلى سوسير، هي حقيقة نفسيه بوجهين وجه للتصور، ووجه للصورة السمعية. فعلى سبيل المثال الكلمة (حجرة) علامة مكونة من الصورة السمعية (حجر) والتصور (حجر):

غلاف يحكم ويربط كل ما هو موحد لآلاف التمثيلات التي نستطيع الحصول عليها من العنصر المتميز (حجر)

(حجر)

حجر حجر

وهذان الوجهان المتلازمان للعلامة، واللذان يشبههما دو سوسير بصفحتي الورقة نفسها، ندعوهما المدلول (التصور) والدال (الصورة السمعية). وبالنسبة إلى سوسير، فإن العلامة اللسانية محددة بالعلاقة بين الدال والمدلول، حيث يقصى الموضوع المعين تحت معنى المرجع: فاللسانيات لا تهتم بالمرجع، بل بالدال والمدلول وبعلاقتهما.

فما العلاقة بين الدال والمدلول؟

من المسلمات الأساسية في اللسانيات أن العلامة اعتباطية. بمعنى أنه لا توجد علاقة ضرورية بين الدال والمدلول: فالمدلول (حجر) له دال بالفرنسية هو (Pier) وباللغة الروسية (Kame) وباللغة الإنجليزية (Stone) وباللغة الصينية .(shi) ولا يعني هذا بأن المدلولات مختارة تعسفا بوساطة فعل إرادي فردي، ومن ثم يمكن تغييرها تعسفا أيضا. بل على العكس من ذلك إن اعتباطية العلامة معيارية ومطلقة ومقبولة وضرورية لكل الأفراد المتكلمين اللغة نفسها. وكلمة (اعتباطية) تعني تحديدا عدم العلية، أي أنه لا توجد ضرورة طبيعية أو حقيقية تربط الدال والمدلول. حتى وإن كانت بعض المحاكاة الصوتية وبعض علامات

التعجب تومئ إلى الظواهر الحقيقية، التي تبدو معللة، لا يلغي هذا المسلمة اللسانية، ما دام الأمر يتعلق بحالة ذات أهمية ثانوية.

مع العلم أن نظرية العلامة لها الأسبقية في طرح مشكلة العلاقة بين اللسان والواقع خارج حقل الاهتمامات اللسانية، وهي التي تسمح بدراسة اللسان كنظام قطعي، خاضع لقوانين وأفعال بنيات منظمة ومتحولة، هي الآن عرضة لنقد إذا لم يحطمها، إنه يدخل عليها بعض التغييرات.

وترتكز نظرية العلامة على التقليص لشبكة صوتية معقدة حيث الخطاب في سلسلة خطية معزول فيها عنصر أدنى مناسب لكلمة. إذ من الصعوبة بمكان تقبل أن الوحدة الأدنى للغة هي الكلمة. ولهذا فإن الكلمة، من جهة، لا تأخذ دلالتها الكاملة إلا في الجملة، أي في علاقة تركيبية وبوساطتها، ومن جهة أخرى، فإن هذه الكلمة نفسها قابلة للتحليل إلى عناصر مرفولوجية، مورفيمات (Les morphèmes)، أصغر منها، حاملة، هي نفسها، دلالة، حيث يشكل الكل دلالة الكلمة. ففي الكلمات donner don donneur أعطى عطية معطي(نستطيع عزل الرقيم (المورفيم) (don) الذي يتضمن معنى العطاء، في حين أن الرقيمين (er eur) يعطيان كيفيات أخرى للجذر (don) عطية(، إلا أن دلالة هذه الكلمة لا تكتمل إلا إذا درسناها داخل خطاب، أخذين بعين الاعتبار نطق المتكلم.

ويتضح لنا أن الكلمة التي كانت تبدو لنا وحدة غير قابلة للتجزئة، تصبح غير ذلك في نظر اللسانيين، ولم تعد، في أيامنا هذه، الركيزة الأساسية للتفكير حول عملية الكلام. وكتب أندري مارتيني André Martinet، بحق، يقول: «إن السيميائية La Sémiologie [علم العلامات] كما تظهرها دراسات معاصرة، لا تحتاج إلى الكلمة، ولا نتصور أن السيميائيين يفكرون في (اسم) عندما يكتبون (علامة)، ولا أحد سيفكر في (جملة) أو (نطق)، من دون الاعتقاد أن (r) في (Paiera) هو علامة أيضا.

واقترح مارتيني (Martinet) تعويض مفهوم اسم بذلك التركيب (syntagme)، (مجموعة الحد الأدنى من العلامات المتنوعة) والتي ندعوها (مونيم monème) مباشرة، فلا يوجد إلا واحد وهو نفسه؛ وإذا اختار أن يستعمل (fur) فإن السامع لا يتوانى في تجزئة الباقي. نلاحظ، على سبيل المثال، أن اللسانيات تريد أن تقبض، بعيدا عن المظاهر المباشرة، خلف (شاشة اسم)، على المميزات الأساسية والواقعية للغة الإنسانية.

ومن جهة أخرى، ومع توافق واسع مع عزل الكلمة كعنصر أساس للسان، فإن نظرية العلامات تنبني تحت سيطرة المفهوم لما كان المفهوم مدلولا بنية العلامة نفسها. وأن قبول هذا الزعم قبولا تاما يقودنا إلى إقصاء عن ميدان اللغة كل ما ليس له علاقة بالمفهوم: الحلم، اللاشعور، الشعر، الخ.، أو على الأقل تقليص خصوصيتها إلى نوع بوظيفة تصورية مشابهة، تقود إلى نظرة عادية للوظيفة التصورية للدال التي لا تستطيع تناول تنوع الاستعمالات الدلالية، عندما لا تقصيها في مرض يقهر. ويلاحظ بعض اللسانيين، كادوارد سابير (Edward Sapir)، في هذا المجال، أنه من الخطأ التمييز بين اللغة والفكر كما يمارس الآن؛ بل يذهب إلى التأكيد إلى أن اللغة، هي قبل كل شيء، وظيفة (أكثر عقلية)، وهذا يعني أن مادتها تعرض على تطبيقات تفاضلية وتنظيمية لا تنهض بالضرورة من صواب الموضوع المحدد آنيا كموضوع منهجي.

وفي الأخير، إن المعاينة النقدية خذلت فكرة اعتباطية العلامة. إذ يبدو أن التفكير السوسيري قد قبل بخطأ: حيث أكد أن المادة (المرجع) ليست جزأ من النظام اللساني، فسوسير يعتقد حقا في مرجع حقيقي عندما يؤكد أن [Bof] و [Oks]، على الرغم من اختلاف مدلولهما، يستندان إلى فكرة واحدة (إلى دال واحد)، ومع ذلك فإن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية. وفي الأساس، كما لاحظ بنفينيست (Benveniste)، فالعلاقة بين الدال [Bof] والمدلول «Boeuf» ليست إعتباطية. والرابط بين - [Bof]

«Boeuf» ضروري، فالمفهوم والصورة السمعية متلازمان ويوجدان في تناظر مثبت. أما الاعتباطية فهي علاقة العلامة (دال – مدلول: - [Bof] «Boeuf») بالواقع الذي تشخصه، وبمعنى آخر علاقة الرمز اللغوي في شموليته خارج الواقع الذي يرمز إليه. ويبدو أن ههنا احتمال، في الوضع الحالي للسانيات، لم يستطع أن يجد تفسيرا غير التفسير الفلسفي أو النظري.

فما هي النظريات التي اهتمت بهذا الفتح في إدراك اللغة كنظام علامات؟

فارتكازا على التصور (الذي تتيحه نظرية العلامة) أن اللسان نظام صوري، فإن اللسانيات لا تعنى بالمظاهر الرمزية للغة، بل تدرس نظامها كبنية (تحولية). هذه هي النظريات الحالية لنوام شومسكي (Noam Chomsky). ففي خطوة أولى انتقل من مستوى الكلمة إلى بنية الجملة، التي تتركب من وظائف نحوية. وفي زمن ثاني، فإن العنصرين النحويين الأساسيين (الموضوع والمحمول) محللان، ومعينان بالتأشيرين (الجبريين) س و ص (X,Y)، ويتحولان، في تطور مسمى (تكويني) إلى أسماء وأفعال. وتعوض مشاكل المعنى بتشكيل يقدم الإجراء الشامل الذي بوساطته تستطيع الكليات (المحمولات) اللسانية «مكونات وقواعد عامة» أن تحدث جملا نحوية –ومن ثم دلاليا– صحيحة. وعوض البحث عن سبب تكون اللغة من نظام علامات؛ فإن النحو التوليدي عند تشومسكي يكشف عن آليات قطعية، نحوية، لهذا المجموع التكويني حيث اللسان، وحيث التحقق الصحيح، له كنتيجة معنى[1]. ونلاحظ إذن أن اللسانيات الحديثة تذهب إلى أبعد مما ذهب إليه سوسير، تحلل جوهر اللغة وتقدم المعنى (حيث لا تبدأ بالاهتمام بها) كنتيجة لمسار تحول نحوي مكون للجمل. وهذه محاولة تذكرنا باللساني ليونار بلومفيلد Leoard Bloomfield الذي ألغى علم الدلالة من اللسانيات وحوله إلى ميدان علم النفس. ومن وجهة نظر أخرى، وارتكازا على نقد فلسفي لمفهوم العلامة نفسه، والذي يربط الصوت والفكر إلى درجة يقدر معها أن يمحو الدال لصالح المدلول، ولاحظ مؤلفون آخرون أن الكتابة، كأثر أو رسم (والتي ندعوها حسب اصطلاح حديث نسقا)، تكشف عن مشهد لا يتمكن الدال والمدلول من رؤيته: مشهد عوض أن يضع «تشابها» كما تفعل العلامة، فإنه على العكس من ذلك آلية الاختلاف نفسها. ففي الكتابة، في الواقع، يوجد رسم وليس تقديم، وهذا الرسم –هذا الأثر– أعطى أسسا لعلم نظري جديد والذي دعوناه (الجراماتولوجية) La Grammatologie.

٣ مادية اللغة

إذا كانت اللغة شبكة اختلاف مضبوطة تؤسس المعنى والتواصل، فإنها أبعد من أن تكون مثالية نقية. إنها تتحقق في مادة ملموسة والقواعد الموضوعية لتنظيمها وبوساطتهما معا. وبقول آخر، إذا كنا نعرف اللغة بوساطة نظام تصوري معقد، فإن شكل اللغة، هو نفسه، يقدم مادية مدركة مضاعفا:

فمن جهة، في الجانب الصوتي، الحركي أو المكتوب الذي يكتسيه اللسان (لا توجد لغة من دون صوت، حركة أو كتابة)؛

ومن جهة أخرى، في موضوعية القوانين التي تنظم مختلف المجموعات الجزئية للمجموعة اللسانية، التي تشكل علم الأصوات والنحو والأسلوبية والدلالة الخ.. تعكس هذه القوانين العلاقات الموضوعية بين المتكلم والحقيقة الخارجية؛ وتعكس أيضا الصلات التي تنظم المجتمع الإنساني، ومعينة في الوقت ذاته، علاقاتها وصلاتها.

الصوتي

لقد رأينا أن العلامة اللسانية لا تحتوي الصوت المادي: فالدال هو الـ «صورة سمعية» وليس الضوضاء

دراسات مترجمة

الملموسة. إذ إن هذا الدال لا يوجد من دون حامله المادي: الصوت الذي ينتجه الحيوان البشري. ويجب تمييز هذا الصوت، الحامل للمعنى، عن مختلف الأصوات التي تستعمل وسيلة للتواصل بين الحيوانات. بينما الصوت اللساني هو من صنف آخر إذ إنه يؤسس هذا النظام التمييزي، والمعنوي، والتواصلي حيث اللسان بالمعنى الذي أعطيناه له عاليا، والذي لا ينتمي إلا إلى المجتمع الإنساني.

إن الصوت اللساني ينتج بما نسميه بلا دقة «أعضاء الكلام». كما لاحظ ذلك في الأساس سابير Sapir، (لا توجد، قال بدقة، أعضاء للكلام، توجد فقط الأعضاء التي هي ضرورية عرضا لإنتاج أصوات اللغة). وفي الواقع إذا كانت بعض الأعضاء من مثل الرئتين والحنجرة والحنك والأنف واللسان والأسنان والشفتين، تشارك في تلفظ اللغة، فهي لا يمكن عدها وسيلة لها. فاللغة ليست وظيفة بيولوجية كالتنفس أو الشم أو التذوق، التي لها أعضاؤها في الرئتين، الأنف اللسان..الخ. إن اللغة هي وظيفة تمييز وتعبير، أي وظيفة اجتماعية لا وظيفة بيولوجية، تبدو ممكنة بوساطة العمل البيولوجي.

ولا نستطيع القول أيضا إن اللغة ممركزة بيولوجيا في الدماغ. فعلم النفس الفيسيولوجي، حقيقة، استطاع أن يحدد مختلف المظاهر المادية للغة في شتى المراكز الدماغية: يتحكم المركز السمعي في أسماع المعنى؛ والمراكز المحركة، وحركة اللسان والشفتين والحنجرة.. الخ؛ إن المركز البصري وعملية الإدراك البصري ضرورية في القراءة..الخ. والحال أن كل هذه المراكز لا تتحكم إلا في الأجزاء المكونة للغة، ولكنها لا تعطي أية قاعدة لهذه الوظيفة التأليفية والاجتماعية التي تعني ممارسة اللسان. وبمفاهيم أخرى، إن الأعضاء الجسمانية التي تشارك في التشكيل المادي للغة تستطيع أن تمدنا بالأساس الكمي والميكانيكي للنشاط اللساني، من دون تفسير هذه النقلة النوعية التي يقوم بها الإنسان لما يبدأ في ملاحظة الاختلافات داخل نظام متحول إلى شبكة التعبيرات التي تتواصل بها الذوات داخل المجتمع. وشبكة الاختلافات هذه ليس لها تموضع لا في الدماغ ولا في منطقة أخرى. إنها وظيفة اجتماعية أكثر تحديدا بوساطة السيرورة المركبة للتبادل والعمل الاجتماعي، المنتج بها وغير المفهوم من دونها.

وبعد، يمكننا أن نصف الأعضاء التي تقدم الأساس الآلي للتلفظ اللساني: الجهاز الصوتي ونشاطه.

إن الهواء المطرود من الرئتين، يتبع المسالك التنفسية جاعلا مزمار الحنجرة يهتز، والذي لا يرسخ أي تمييز للأصوات. إنه مكون من حبلين صوتيين، وهما عبارة عن عضلتين متوازيتين تتقاربان أو تتباعدان، وهو الذي يكون الصوت الحنجري عن اقتراب الحبلين الصوتيين.

وهذا الصوت الموحد يستطيع عبور التجويف الفمي أو التجويف الأنفي التي تخصص مختلف أصوات اللسان. ويتركب التجويف الفمي من الشفتين واللسان والأسنان العلوية والحنك (مع جزء داخلي جامد وعظمي، وجزء لاحق متحرك: الغلصمة). وطنطلة والأسنان السفلية. وبحكم هذه العناصر يستطيع التجويف الفمي أن يتسع أو أن يضيق، في حين أن اللسان والشفتين تستطيعان أن تمنح قيما متعددة للصوت الحنجري. وإذن فإن التجويف الفمي يقوم في الآن معا بإنتاج الأصوات وأحداث صدى لها. ففي حال انفتاح واسع لمزمار الحنجرة، أي في غياب اهتزاز الحنجرة، إن التجويف الفمي هو الذي يحدث الصوت. وفي حال اهتزاز مزمار الحنجرة، أي عندما يكون الحبلان متقاربين، فإن الفم لا يقوم إلا بتطويع الصوت الحنجري.

وعلى النقيض من ذلك، فإن التجويف الأنفي ثابت تماما ولا يلعب دور راد للصدى. لقد استطعنا أن نعزل بعض خصائص تلفظ الأصوات التي بوساطتها يمكن وضع تصنيف ملائم يأخذ بقيمتها الصوتية. هكذا قصد سوسير الأخذ بالعناصر التالية لاستخراج مميزات صوت: الزفير والتمفصل الفمي واهتزاز

الحنجرة والصدى الأنفي. (يجب، كتب يقول، إثبات لكل صوت: ما هو تمفصله الفمية، وهل يحتمل صوتا حنجريا أولا، وهل يحتمل صدى أنفي أو لا). وميز نتيجة لذلك الأصوات المبهمة والأصوات الرنانة، والأصوات المبهمة الأنفية والأصوات الرنانة الأنفية. وانطلاقا من تمفصلها الفمي، أعطى سوسير التنظيم التالي للعناصر الصغرى للسلسلة الكلامية أو الوحدات الصوتية («الوحدة الصوتية هي مجموع الآثار السمعية والحركات النطقية للوحدة المسموعة والوحدة المنطوقة..»):

إن الانسدادات الحاصلة نتيجة الانسداد الكلي أو بفعل عائق عضوي، لكنه مؤقت، للتجويف الفمي:

أ- الشفوية؛ p,b,m

ب- الأسنانية؛t,d,n

ت- الحلقية؛k,g,z

والأنفية هي انسداد للأصوات الجهورية الغنة.

والاحتكاكية أو الرخوة: إذ لا ينغلق مجرى الهواء تماما عند النطق ويسمح للهواء بالمرور.

أ. الشفوية:f,v,

ب. الأسنانية:s, z, s (chant) z (genie)

ت. الغاري: x,(ich,all)y (liegen, all, nord)

ث. الحلقية: x (Bach, all) y, (Tage, all, nord)

التجويف الأنفي

الأصوات المائعة:

أ. المتعلق بالجانب: يلامس اللسان الجزء الأمامي من اللثة، تاركا فتحة على اليمين وعلى اليسار؛ كذا لـ ١ أسناني و١ حنكي و١ حنجري؛

ب. الاهتزازية: يهتز اللسان في مقابل اللثة، أقل اقتراباً منها، هكذا بالنسبة إلى r المكرر (يحدث بقدمه اللسان المنطبقة إلى الأمام على اللثة)، والـ r الألثغ (يحدث بالطرف الخلفي للسان).

وينمحي التجويف الفمي بالنسبة للأصوات الصائتة كمنتج للصوت: يقوم الفم فقط بدور الرنين، ويسمع الصوت الحنجري الرنان كاملا. ويفرض بعض التمييز بين الصوتين الصائتين، I,u يمكن تسميتها نصف صائتة حسب سوسير؛ إذا اتخذت الشفتان شكل انفتاح أفقي للفظ الصائت i ، ومستديرة للصائت u ؛ وفي الحالين يتصل اللسان باللثة، وهي أصول الثنايا؛ وبالنسبة إلى c,o,o يقتضي التلفظ انفتاحاً خفيفا للحنكين قياسا للصائتين السابقين، و a يلفظ بانفتاح تام للفم.

إن وصف الأثر الصوتي والصوائت والصوامت أيضا يجب أن يأخذ في الحسبان، بالإضافة إلى ذلك، من منظور أن الوحدات الصوتية لا توجد في حالة منعزلة، بل هي جزء من مجموعة: المعبر عنه، حيث تكون على علاقة استقلالية داخلية. فعلم الأصوات يجب أن يكون، إذن، علما لمجموعة الأصوات المجهورة لإدراك الخاصية الحقيقية للنطق. وهكذا، وحسبما في مقطع لفظي، يلفظ صوت بشكل منغلق أو مفتوح، ويمكننا أن نميز في الحالة الأولى انبجاسا (<) وفي الحالة الثانية انفجارا (>). فعلى سبيل المثال: appa هذان اللفظان المرتبان يعطيان الزمر المنفجرة - المنبجسة، المنبجسة - النفجرة..الخ. نصل هكذا إلى تحديد مصوت مزدوج: إنه «رابطة انبجاسية بوحدتين صوتيتين حيث الثانية مفتوحة نسبيا، وحيث الأثر السمعي الخاص: ويقال إن المجهورة مستمرة في العنصر الثاني للرابطة». ومثال على ذلك: أشار سوسير إلى الرابطتين uo ia في بعض اللهجات الألمانية (buob, liab).

وتتميز الأصوات اللسانية أيضا بمدتها، والتي ندعوها كمية: هذه الميزة متغيرة في مختلف اللغات، وتتعلق أيضا بوضعية الصوت في مجموع السلسلة الملفوظة. وهكذا ففي اللغة الفرنسية، لا توجد الكمية الطويلة إلا في المقطع اللفظي المتحرك.

ونلاحظ إذن التأثير الداخلي للأصوات في السلسلة الكلامية الذي يموقع لعلم أصوات تركيبي والذي يدرس طرائق تأثير الصوائت والصوامت بحسب اتفاقهما. إن هذه التحولات لا تغير الخاصية الأساسية للأصوات. كما يمكن التلفظ بالأصوات الذلقية (t,d) المتصلة بالصائت الذي يتحقق بقيام

صلة بين سطح اللسان والحنك (ti,di-) ليس كالصامت مثل (ton,don)؛ تنطبق عند اتصالها بالأصوات الصائتة الخلفية، أو تتعلق بالشفتين من أجل استدارتهما، والذي يصحب تلفظ الأصوات الصائتة الشفوية المتشابهة. وفي الواقع توجد وحدات صوتية دنيا تحدث تحولات أكثر أهمية للأصوات. هكذا:

التماثل: الواقع عند اقتراب صوت من صوت آخر في حال تلفظه، وموضع تلفظه، ففي entendre على المثال، ينطق حرف n مكان حرف t وحرف d.

الإبدال: إبراز مختلف الوحدات الصوتية. وهكذا فاللغة الفرنسية الشعبية تسجل colidor مكان icorri dor.

التدخل: عندما تغير الوحدات الصوتية مكانها، والقلب عندما يقع التحول عن بعد، وهكذا فاسم العلم Roland أخذ بالإيطالية صيغة .Orlando

الترخيم (أو التندير): إتلاف عنصر من السلسلة الكلامية الذي كان يجب تكراره والمثل المعطى غالبا هو مأساة هزلية tragi - comedie مكان - tragico comedie.

إن السلسلة الكلامية المبنية هكذا بالوحدات الصوتية، لا تتقلص مع ذلك إلى خط مقطع إلى قطع مقدمة بوساطة الوحدات الصوتية المنفردة. ففي الممارسة الكلامية، تركب هذه الوحدات الصوتية في وحدات عليا كالمقاطع الصوتية لـ Gramont) جرامو وFouche فوشي(حيث إن الصيغة أثبتت بوساطة علم الأصوات السمعي، فالمقطع الصوتي يتميز بتحفز نام للعضلات الصوتية. في حين تتعاقب بتحفز غير نام. وفي مستوى عال. إن السلسلة الكلامية لا تقدم كلمات فقط، بل مجموعات صوتية مكونة من قوة الحركة على المقطع الصوتي الأخير. ففي «l'ami du peuple» (صديق الشعب) توجد حركة واحدة على «peu» والذي يجعل التعبير مجموعة النبرات الصوتية الواحدة، وفوق المجموعات الصوتية نجد الجملة غير المحدودة بعملية التنفس التي تقطع السلسلة النطوقة. ونسجل في الأخير أن هذه الخصائص المادية لعلم الأصوات اللساني، والذي نعطيه هاهنا نظرة وجيزة ورسما إجماليا فقط، تختص بكل لغة وطنية وتتنوع حسب العصور: فصوتية فرنسية العصور الوسطى ليست هي نفسها الآن.

التعبير الخطي والتعبير الإشاري

لم تقترح العلوم الحديثة بعد نظرية مقنعة للكتابة وعلاقتها باللغة والأنظمة التي تسيرها على الرغم من الأعمال الكثيرة التي شهدتها الإنسانية على مر العصور.

وتعقيبا على القول الذي اكتسى طابعا ميتافيزيقيا والقائم على قضية معرفة ما الذي يكمن في الأصل، الكلام أم الكتوب، فإن فان جينيك (Van Ginneken) باعتماده على أعمال العالم الصيني تشانغ تشينغ مينغ (Tchang Tcheng-Ming) قد أثبت تقريبا بخلاف كل الناس أطروحة أقدمية الكتابة بالنسبة إلى الكلام المنطوق، وانطلق من أساس أن الكتابة الصينية، على سبيل المثال، تبدو شبيهة باللغة الإشارية، ومن ثم فهي أقدم من اللغة المنطوقة.

إن هذه الجدلية، علاوة على الوقاحة العلمية التي تقدمها في حالة ما إذا تمكنا من الحصول على معطيات قليلة للحكم على أقدمية اللغة؛ فإنها تبدو في وقتنا الحاضر باطلة بسبب اللاوجود النظري الذي يشكل القضية الأساس. إن مشكل الأولية للمكتوب على المنطوق، أو عكس ذلك، لا يمكن له أخذ معنى تاريخي بل نظري: فإذا قبلنا، على سبيل المثال، أن الأثر (المكتوب) هو علامة الاختلاف المكونة للدلالة، كما أنه إلحاق محمول أساسي لكل لغة أو لفظ مفهوم. ومن ثم فالصوتي أثر آنفا، حتى ولو ساهمت المادة الصوتية في تطور خصوصيات داخل النظام اللغوي، والتي كان بإمكان الكتابة رسمها بخلاف ذلك. ففي التبادل الاجتماعي، أحرز الصوتي حرية واستقلالية، ولكن في الزمن الثاني صارت الكتابة كغطاء ثانوي لتثبيت التلفظ.

إن الكتابة تدوم، تنتقل وتعمل في غياب الكائنات الناطقة. وذلك لتسم نفسها في الفضاء متحدية الزمن، فإذا كانت الكلمة تتسلسل في الزمنية، فإن اللغة مع الكتابة تمر عبر الزمن بيسر كهيئة فضائية. وتعين أيضا نمطا من العمل حيث الكائن، مع تميزه عما يحيط به، وفي النطاق الذي يحدد به هذا المحيط، فإنه لا يستخلص ولا يصنع لنفسه سعة مثالية (الصوت والفخ) لتنظيم الاتصال، ولكن الممارسة في المادة والحيز حتى لهذه الحقيقة التي ينتمي إليها، والتي يتميز بأنه يحددها. فعمل التمايز والمشاركة قياسا للواقعي، فالكتابة هي لغة من دون ما وراء، ومن دون تجاوز: فالـ «ألوهية» المكتوبة تنتمي إلى العالم نفسه الذي ترسمه المادة والتي تستقبلها، ولنقل أيضا أن الأثر المكتوب مثل الإشارة، إذا كانا يشكلان عمل تمايز وتعيين فما يزالان علامتين بالمعنى المحدد أعلاه. ومثلث العلامة (مرجع – دال – مدلول) يبدو هاهنا مقتصرا على رمز (في الكتابة) أو على علاقة (في الإشارة) بين الكائن وبين ما هو خارجه، ومن دون وساطة «لفكرة» قد تم تركيبها وفي «أنفسنا» (مؤول، مدلول).

لقد استطعنا أن نلاحظ العلاقة المحصورة بين الإشارة وبعض الكتابات من مثل كتابة الصينيين وكتابة هنود أمريكا الشمالية. وحسب ج.ج.فيفري J-G. Fevier، وبالرجوع إلى أعمال ج ماليري G. Mallery وتشانغ تشينغ مينغ Tchang Tcheng-Ming، فإن الوينر كونتس Winter - Counts يكتبون الغليون (pipe) لا بتقديم الشيء، ولكن بتخطيط الإشارة التي ترسمه. وبالنسبة للصينيين فالخط الهيروغليفي لصديق أو صداقة هو رسم إشارة الصداقة ممثلا في اليدين الواحدة في الأخرى. إذا افترضنا أن هناك شيأً حقيقياً أو تنسيق أشياء بإمكانها أن تمثل كتابة يعني لغة، ففي هذه الحالة، إن الشيء أو كافة الأشياء هي مستخلصة من فوائدها التطبيقية، وينطق كنظام الاختلافات التي تصبح علامات موضوعات الاتصال. والمثل المبين لهذا النمط من اللغة المحسوسة الذي من خلاله لا تزال العلامة لم تميز بعد من المرجع، ولكن ببساطة هذا المرجع المعدود ضمن نظام مبلّغ أعطي لنا من طرف هيرودوث (١١,١٦) الذي يروي أنه لما غزى الملك داريوس Darius بلاد السقيث Scythes أرسل إليه هؤلاء هدية تتكون من طائر وفأرة وضفدع وخمسة سهام. فهذه الرسالة كان يجب أن تقرأ أيضا على النحو التالي: «لن تنجو من سهامنا إلا إذا تحولتم إلى طائر للطيران في الجو، إلى فأر للدخول في جوف الأرض، أو إلى ضفدع للاحتماء في المستنقعات».

إنه مثال مناسب لشكل خطي يتقارب حد الكتابة المخطوطة حقا المقدمة من الكتابات المكونة من معادل عام، أي من مادة واحدة موجودة ضمن مختلف التصورات التي تصلح لمعرفة شتى الأشياء، وأيضا العقد بالنسبة إلى الإنكاء Les Incas الذين كانوا يسمون بهذه الطريقة الحيوانات التي قتلت في المعارك. وقد وصفهم المؤرخ الإسباني غارسيلاسو دي لا فيغا Garcilaso de la Vega على الشكل التالي:س لشؤون الحرب والحكومة، للقبائل وللاحتفالات، توجد فتلات مختلفة، وفي كل ربطة منها يوجد العقد العديدة والخيوط المربوطة: الحمراء والخضراء والزرقاء والبيضاء..الخ، أكثر ما نجد من اختلافات في حروفنا الأربع والعشرين بوضعها على عدة صفات مختلفة، لكي نحصل على أصوات متنوعة أكثر ما يحصل الهنود على عدد كبير من التعابير بحسب الوضع المختلف للعقد والألوان».

والحال أن الكتابة الحقيقية هي إذن تخطيطات وغرامات وأشكال خطية مركبة أبعد مما يرجع في تاريخ علم الآثار والأنثروبولوجية. تموقعت التخطيطات الأكثر قدما في نهاية العصر الموسترياني، وانتشرت لاسيما حوالي ٣٥٠٠٠ قبل عصرنا، خلال عهد شاتلبيرون .Chatelperron ويتمثل ذلك في حزات على الحجارة أو العظام من دون تصوير يترك محل اعتقاد أن الكتابة تكيفية التي تنقل أو تمثل صورة موجودة سابقا، أو هي لاحقا تلفظ منظم. ونستطيع

ذكر، على سبيل المثال، كتابات الاستراليين الشيرينغة Churingas كانوا يرسمون بطريقة مجردة أجسادهم أجدادهم ومختلف بيئتهم. وتؤكد اكتشافات إحاثية أخرى الأطروحة، والتي بموجبها قيدت الكتابات الأولية الإيقاع لا شكل نتوء أين يولد الترميز من غير أن يصبح لهذا تمثيلا.

وقبل عصرنا حوالي عام ٢٠٠٠٠ كان الشكل الخطي شائعا ويتطور ليصل حوالي ١٥٠٠٠ إلى مهارة تقنية للنقش ولفن الرسم مساويا للذي في العصر الحديث تقريبا. كما أنه واضح للتحقيق بأن التصويرات الإنسانية تفقد خاصيتها الواقعية وتصبح معنوية مبنية بوساطة مثلثات ومربعات وخطوط ونقاط مثل ما هو على جدران مغارات لاسكو Lascaux، بينما رسمت الحيوانات بطريقة واقعية ساعية إلى نقل أشكالها وحركاتها.

وعليه نرى إذن أن اللغة (المنطوقة والمكتوبة) والفن التصويري يتداخلان فيما يسميه أندري لوروا كورهان Andre Leroi-Gourhan «الزوج الفكري النطق-الخطي». وهناك، في نظره، قسم مهم من الفن التصويري مبدل من «الرسم الكتابي الرمزي»، وهو شكل تركيبي للوسم والذي في عرضه الصور (اللاتينية: بيكتس Pictus،رسم، عرض، ينقل «مفهومية» أو بالأحرى تمييزا ومنهجية غير مقبولة («idee»). وليس هذا الطراز من الكتابة بنقل بسيط للنطق، وربما يبنى أيضا بطريقة حرة مستقلة تماما عنه؛ ولكنه لا يشكل لغة على الأقل، وبالنسبة إلينا، ذوات تنتمي إلى منطقة ثقافية أين الكتابة لفظية وتنقل حرفيا اللغة اللفظية، إنه من الصعوبة بمكان تصور نوع من اللغة -كتابة- سبق لها أن وجدت، وتوجد حاليا لدى العديد من الشعوب، والتي تعمل بمعزل عن السلسلة المتكلم بها، ولتكن من ثم ليست خطية (كما هو إرسال الصوت)، بل فضائية، والتي تسجل كذلك منطوق تباينات حيث يكتسب كل وسم قيمة حسب مكانه في المجموع المرسوم. ويمكننا أيضا أن نلاحظ، منذ زمن مغارات لاسكو، العلاقات الطوبوغرافية الثابتة بين رسومات الحيوانات المعروضة: في الوسط ثور bison وحصان، وعلى الجانبين أيائل وعنز بري، وعلى المحيط الدائري أسود ووحيدات القرن. وفي نظر لوروا جورهان Leroi-gourhan «قد وجد وراء التجميع الرمزي للرسومات حتما سياق شفهي الذي به كان التجميع الرمزي منسقا والذي منه ينتج القيم فضائيا».

يبدو أن هذه النصوص الفضائية تؤسس الدعامة الخطية المادية، والنتيجة أنها باقية وقابلة للنقل من نظام أسطوري أو كوني خاص بمجتمع معلوم. ويمكننا القول إن هذه الأشكال الخطية، نصف الكتابية ونصف التمثيلية «فنية» سحرية أو دينية هي نصوص أسطورية.Mythogrammes.

ومن جهة أخرى فإن هذه الميزة التركيبية للعناصر الخطية تسمح بتكوين مجموعات كتابية خطية التي سبق لها أن علّمت تراكيب نحوية أو منطقية أكثر تعقيدا. وهي التي يسميها الصينيون المجاميع المنطقية المكونة من تجميع عدة حروف (عناصر خطية). وأيضا، لتعيين بأنه خلال سنة كانت هناك «وفرة من اللحم، يرسم الونتر كونت» Winter-Counts دائرة (مخبأ أو كومة) يوجد في وسطها رأس ثور، والتي يخرج منها وتد أو نوع من محالة (لقتر الحم أو تجفيفه).

ونلاحظ الأبعاد المتعددة لهذه الرسومات في عدة كتابات لا أبجدية، كما هو الحال في مصر وفي الصين وعند الأزتيك أو المايا Les Azteques ou les Mayas. إن عناصر هذه الكتابات، كما سنرى من بعد، يمكن أن تعد ككتابات تصويرية أو كتابات رمزية مختزلة، حيث يحصل بعضها على قيمة نطقية ثابتة. لنصل إذن إلى تلفظ هجائي للكتابة حيث يشترك كل عنصر مع صوت معين. فالحيزية الكتابية مختزلة أو مبدلة بخطية نطقية. هذا هو حال الكتابة الهيروغليفية المصرية حيث لكل خط تصويري بعد نطقي. وعلى النقيض من ذلك ابتعد رمز الفكرة الصيني عن الصورة التمثيلية من جهة)إذا تقبلنا في

الأساس أن الكتابة الصينية كانت تصويرية)، ومن جهة أخرى، لم تصل إلى أبجدية نطقية، حتى لو أن بعض العناصر لها قيمة نطقية ثابتة يمكن استعمالها كوحدات صوتية.

إن علم الكتابة، بتنظيمه المعطيات الأركولوجية المتعلقة بمختلف الكتابات، استطاع أن يميز بين ثلاثة أنواع: كتابة تصويرية، كتابة رمزية (أو هيروغليفية) وكتابة نطقية (أو هجائية). وهذه النمذجة التقليدية هي محل نزاع، ونبدلها بتراتبية لأنظمة الكتابة في خمسة أصناف:

الرموز الجملية: وهي تسجيلات تنقل رسائل كاملة لا تتميز ضمنها الكلمات المختلفة. وهذا المفهوم اقترحه العالم الأمريكي جلب Gelb، ويقترب من العبارة «كتابة تركيبية» التي اقترحها فيفري.Fevrier ويمكن أن تقسم إلى مجموعتين صغيرتين:

أ. الرموز التصويرية: وهي رسومات مركبة أو سلسلة رسومات تثبت محتوى من دون الرجوع إلى شكلها اللساني. وهذا النوع من الكتابة قد استعمل من طرف هنود أمريكا، الأسكيمو....الخ وقد استخدم لرسم حالات واقعية. وبناء على أن الرمز التصويري غير مستقر وحدسي؛ فإنه لم يستطع أن يتطور إلى نظام كتابي حقيقي.

ب. الرموز الاصطلاحية من مثل الرموز الطوطمية والطابوهات والرموز السحرية ورموز مختلف القبائل..الخ. هي رموز مستخدمة منعزلة ومن دون علاقة ثابتة مع الرموز الأخرى، لم تتمكن من تشكيل نظام كتابي.

الرموز الكتابية (من الكلمة الاغريقية :Logos) هي علامات لمختلف الكلمات. وهذا المفهوم المقترح من طرف بلومفيلد وجلب واسترين Istrine الخ، جاء ليعوض المفهوم الغامض للكتابة الرمزية. ويستعمل مارسيل كوهين Marcel Cohen «علامات-كلمات»، وفيفري «كتابة كلمات». ونسمي إذن الرموز المكتوبة كتابات منظمة كتلك التي عند الصينيين، والسومريين، وفي جزء منها عند المصريين، والمنحدرة من الكتابة التصويرية، حيث تشير العناصر إلى كلمات أو تحديدا إلى وحدات دلالية للخطاب على شكل كلمات أو تنظيم كلمات. ومقارنة بالكتابة التصويرية، فإن الكتابة النثرية لا تمثل المحتوى فقط بل النظام النحوي أيضا، وفي بعض الحالات الهيئة النطقية للمعبر عنه.

إن مفهوم رمز مكتوب له علاوة عن ذلك فائدة أن يشير إلى أن العنصر الأدنى المكتوب ليس فكرة أو مفهوما من دون الأساس الحسي (كما كان ممكنا أن يضعه المفهوم رمز فكري) ولكن اسما، وحدة لغة بما هي نظام حسي لعلامات مختلفة.

أن فئة الرموز المكتوبة مثل «الهيروغليفات الخطية الفكرية» الصينية مرتبطة مباشرة بدلالة الكلمة: إنها تستدعي شكل الظاهرة التي تشير إليها، والتي يمكن أن تقرأ غالبا بعدة أشكال. إن إمكانية القراءات المتعددة لعلامة واحدة توجد أيضا عند قدماء المصريين فـ «ذهب» كان يمكن أن تقرأ «s-m»،«-s»،«j-w»،«b» ونسمي هذه الرموز المكتوبة رموزا مكتوبة دلالية.

والفئة الثانية للرموز المكتوبة مثل «الهيروغليفات اللفظية» الصينية مرتبطة مباشرة بتلفظ الكلمة. ومن ثم كانت مستعملة لتعيين المجانسات على الرغم من اختلاف المعنى، هذه الرموز الكتابية إذن متعددة المعاني، أي أن لها عدة معانٍ. وهكذا ففي الصينية القديمة الرمز المكتوب ma ما، يعني كلمة حصان، لكن أيضا الكلمة «أم» والكلمة «أقسم» واللتين تشبهان الكلمة الأولى لفظيا. إنها تحمل اسم الرموز الكتابية اللفظية.

تحدد رموز البادئة (الكليمة) مختلف أجزاء الكلمة والباديات (الكليمات). ولا يعرف تاريخ الكتابة عمليا بادئة خطية متطورة تماما، وانفكاك الكلمة إلى بادئات كان فعلا مهمة تحليلية جد صعبة ومعقدة.

إن الرموز المقطعية اللفظية هي الكتابات التي تعين مختلف المقاطع اللفظية من دون الأخذ بعين الاعتبار مدى تطابقها مع البادئات (المقاطع) أو عدم تطابقها،

ولذلك نميز ثلاثة أصناف جزئية هي:

أ. إما أن العلامات تبين المقاطع الفظية لمختلف التركيبات اللفظية (الكتابة الأشورية البابلية).

ب. وإما أن العلامات تعين مقاطع مفتوحة فقط (كالكتابة الكريتية الميسينية).

ج. وإما، في الأخير، أن العلامات الأساس تعين صوائت منعزلة لا غير بتنسيق مع صوامت ومع الصائت آ a

إن الرموز الصوتية هي عناصر صوتية دنيا للسلسة المتكلم بها أي الأصوات. توجد كتابات نطقية صوامتية حيث إن الحروف الأساس تعين الصوامت (كالأبجدية العربية والعبرية..الخ) وكتابات نطقية صائتية (كالأبجدية الإغريقية واللاتينية والسلافية) حيث تعين العلامات الصوامت مثلما تعين الصوائت.

ونلاحظ أن علم الكتابة هذا، والذي أعطينا الخطوط العريضة (التي عرضها إيسترين (Istrine والمتعلقة بأنواع الكتابة، تبقى وفية لتصور اللغة موضوع على نموذج اللغة المتكلم بها. وحتى لو أنه حدثت خطوة إلى الأمام بالنسبة إلى التمييز التقليدي رمز تصويري، رمز فكري ورمز لفظي، فإن التقدم المسجل إذن لا يقوم من وجهة نظر الكتابة إلا بنقل المعرفة التي لدينا حول اللغة التكلم بها. وعدت الكتابة ابرازا للمنطوق، كمثبتها المزدوج، وليس كمادة خاصة حيث التركيبة تدفع إلى الاعتقاد أن صنف التوظيف الكلامي مخالف للنطقي. وإذن فعلم الكتابة يبدو حبيس تصور الذي من جرائه تختلط لغة مع لغة متكلم بها، مبينة بحسب القواعد لنحو معين. لقد أبان ا. مييه Meillet أيضا، بعد سوسير، عام ١٩١٩ عن هذا الموقف: «لا يكفي أي رسم لتحويل اللغة خطيا أبسط مما تكون عليه بنية هذه اللغة. فيوجد الكثير من الكلمات حيث قيمتها لا تبين بوضوح بأي تمثيل خطي، حتى لو أعطينا للتمثيلات القيمة الأكثر رمزية. وخاصة البنية نفسها للغة فهي غير قابلة للإبانة عنها برسومات تمثل الموضوعات: لا توجد لغة إلا حيث يوجد مجموعة أساليب قواعدية.. وتقود بنية اللغة إذن حتما إلى تسجيل الأصوات؛ وأي تسجيل رمزي لن يرضي».

وفي وقتنا الحالي، وتحت تأثير الأبحاث الفلسفية ومعرفة المنطق واللاشعور، فإن بعض الباحثين يعدون مختلف أنواع الكتابة أنماطا لغوية ليست بحاجة حتما إلى تمثيل لفظي، مثلما كان يعتقد مييه Meillet، والتي تمثل تطبيقات دلالية خاصة مختفية أو متحولة داخل حياة الإنسان العصري. أن علم الكتابة، بوصفه مجالا جديدا، (وإلى وقتنا الحالي مجهولا في تخصصه) في الاستعمال اللساني؛ للكتابة بوصفها لغة، وليس بوصفها كلاما صوتيا أو سلسلة نحوية؛ الكتابة بوصفها استعمالا دلاليا خاصا والذي يجعلنا نلاحظ نواحي مجهولة من عالم اللغة الفسيح – علم الكتابة هذا يبقى إذن ليعمل.

الأصناف والعلاقات اللسانية:

عند عرضنا مادية اللغة الصوتية والخطية والإشارية، كانت لنا الفرصة لأن نبين وحتى أن نبرهن على أنها نظام مركب من عناصر وعلاقات، والذي بوساطته تنظم الذات المتكلمة الواقع، فضلا عن ذلك، نظام يحلله اللساني ويفهمه. إنه لمن الأهمية بمكان في هذا الفصل حول حسية اللغة، ولنحدد المعنى الذي نعطيه لمفهوم «الحسية»، أن نعين، ولو بإيجاز، كيف أن مختلف الأصناف والعلاقات اللسانية تنظم الواقع وفي الوقت ذاته تعطي الذات المتكلمة معرفة عن هذا الواقع المعرفي حيث الحقيقة مؤكدة بالاستعمال الاجتماعية.

سيظهر خلال هذا المؤلف الطرائق التي تبصرت بها مختلف الاتجاهات والمدارس اللسانية. ويلاحظ القارئ التعددية، وفي غالب الأحيان، تباعد الآراء والمفاهيم، الناتج عن مواقف المؤلفين النظرية لا عن خصوصيات اللغات المختلفة التي وضعت من أجلها النظريات. سنكتفي هاهنا بالإشارة، وبشكل موجز وعام، إلى بعض مظاهر البناء اللساني، ونتائجه بالنسبة إلى المتكلم وعلاقته بالواقع.

ينقسم علم اللسانيات إلى عدة فروع والتي تدرس بمظاهر عدة العناصر والأصناف اللسانية وعلاقاتها.

فالمعجمية تصف المعجم: حياة الألفاظ، معانيها وانتقائيتها، وترتيبها. ويعنى علم الدلالة -علم معنى الألفاظ والجمل- خصوصيات علاقات الدلالة ضمن عناصر ملفوظة. ويحمل النحو على أنه «دراسة الأشكال والأبنية». في حين أنه في وقتنا الحالي يؤدي تغيير علم اللسانيات وتجديده إلى محو حدود هذه القارات التي، تتداخل أكثر فأكثر، وتتمازج ويعاد تشكيلها في تصورات دائما جديدة وتطور كلي. ولو أخذنا على سبيل المثال مرحلة خاصة من تصورات، ليكن النحو، ينشأ عن ذلك أن هذا المثال لا يرتبط إلا بحقله المحدود، ولا يستطيع استنفاذ تعقيد مشكل الأصناف والعلاقات اللسانية.

لنتصور اللسان كنظام صوري، فاللسانيات تميز حاليا بين الأشكال اللسانية التي لها استقلالية (إنها تعني مفاهيم: شعب، قوت، أحمر..الخ) وأخرى هي نصف مستقلة أو على الأقل هي روابط (إنها تعني علاقات: «de» من في بِ عن، «a» لـ إلى «ou » أو، زdontس الذي منه، التي منها، الذين، ما... الخ) وتسمى الأولى العلامات المعجمية، وتسمى الثانية العلامات النحوية.

هذه العلامات تترتب في قطع استطرادية لتعقد متعدد: الجملة،Proposition، الكلمة، الشكل (حسب ب.جيرو، في النحو، ١٩٦٧)

للكلمات زوائد (لواحق، أدوات تصدير، زوائد في وسط الكلمة) تسهم في تشكيل كلمات أخرى (أو دلالات ألفاظ) باقترابها من الجذر. هكذا غيّر Chang-er، تغيّر Change-ment، إعادة تغيير re-change الخ. وصنف من الزوائد، الحركات الإعرابية، «تحدد القانون النحوي للكلمة داخل الجمل (صنف، كيفية، ربط)»

تشكل الكلمات جملا اعتمادا على قوانين صارمة. ويمكن تحديد العلاقة بين الكلمات بنظمها، والنظم هو هو الفاصل في اللغات العازلة من مثل الفرنسية؛ في حين لا توجد أهمية نسبية في لغة معربة كاللاتينية. فحركة المد والروابط وخاصة التوابع، والموافقات والمباني، تحدد العلائق بين مختلف أجزاء الجملة.

إن النحو القديم، في معالجته الأصناف النحوية، يتبين: أجزاء الخطاب، الأنماط والعلاقات التركيبية.

وتتنوع أجزاء الخطاب في مختلف الألسن. فاللغة الفرنسية تسعة أجزاء: الموصوف، الصفة، الضمير، الأداة، الفعل، الحال، حروف الجر، الرابط، التعجب.

وتتعلق الأنماط بالأسماء والأفعال، وتعين وظيفتها وهي: العدد، الجنس، الفرد، الزمن، الحيز، صيغة الفعل.

إن العلائق التركيبية هي العلائق التي تدخل فيها الكلمات مميزة (كأجزاء الخطاب) ومصنفة (بمساعدة الأصناف) في الجملة. ويعد العلم الحالي أشكال النوع والكيفية هي أيضا أشكال تركيبية: وهي لا تعني أية دلالة خارج السياق، وليس لها شكل إلا داخل هذه العلائق التركيبية. وبمعنى آخر، فإنّ اللفظ لا يكون اسما أو فعلا إلا بحسب الدور التركيبي المحدد في الجملة، وليس لأنّه حامل في ذاته معنى خاص الذي يحتم عليه أن يكون «اسما» أو «فعلا». إن هذا الموقف النظري صالح بالنسبة إلى لغات الهندو-أوروبية، وتنطبق أيضا على لغات من مثل اللغة الصينية التي لا تملك قواعد صرف للكلام، حيث يمكن للكلمة أن تتحول بين أجزاء الخطاب (اسم، فعل، الخ) تبعا لوظيفتها التركيبية. وعليه فإن اللسانيات الحديثة تسعى إلى التقليص الصرف (دراسة الأشكال: الإعراب، الصرف، الجنس، العدد)، في حين أن المعجمية، وعلم الدلالة، والنحو يعنون بدراسة الأبنية، وتشكيل كل ملفوظ لساني دال كمشكّل تركيبي. هذه النظرية التي طورها تشومسكي في «النحو التوليدي»، والتي سنعود إليها.

الفاعل والمسند إليه: مبدأ-جذري (الفاعل) حيث نعطيه خاصية ما، حالة أو حركة (المسند إليه)؛

تشكل محددات الاسم أو الصفة، مع الفاعل، المكون الأسمي في الجهاز المفاهيمي عند تشومسكي.

وتشكل ملحقات الأفعال التي تنضاف إليه لتحدد المفعول أو ظروف الحدث، مع المسند إليه المكون الفعلي.

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل أن هذه الأنماط تحدد العناصر والعلاقات اللسانية خصوصا، أو أنها على العكس من ذلك نقل لأفكار منطقية؟ لقد كان النحو، فعلا، حبيس الآراء المنطقية (الأرسطية) والتي فرضت ربط النحو بالمنطق بداية من العصور القديمة إلى اسمية العصور الوسطى، وخاصة في القرن الثامن عشر. وبات من الواضح اليوم أن الأصناف اللسانية، بعيدة أن تكون «طبيعية» لا تتوافق إلا في بعض اللغات جد محدودة، وكذا بعض الملفوظات، ولا تستطيع أن تغطي تعدد الأنماط والعلاقات اللسانية وخصوصيتها. ومن بين المصنفات البارزة التي استطاعت أن تحرر النحو من تأثير المنطق، كتاب درس نحو اللغة الفرنسية لـ ج. دمورات، وأ. بيشون .Damourette et E.Pichon (1911-1952): إنهما قد جددا دقة الأنماط الفكرية التي يسجلها الخطاب من دون إشكال التنظيم المنطقي في حين أن المشروع المنطقي يثبت، ويعطي المجال لنوعين من النظريات.

فمن جهة فإن علوم النحو التحليلي Les grammaires psycho - logiques كالتي عند م.ج جيوم M.G.Guillaume. حيث إن المؤلف يميز «اللغة» التي يسميها «ملازمة»، منطقة غامضة، ما قبل الاستلالية، أي ينتظم الكلام، من عملية تحقيق الفكرة، وفي الأخير من «الخطاب» أو «تجاوز» الذي أصبح بناء للعلامات اللسانية. وبالأحرى درس جيوم ما يسبق الخطاب، ويدعو هذا العلم «التحليل الميكانيكي» أو «التحليل التنظيمي». إن «الخطاب» بالنسبة إليه أو «التجاوز»، بهذه الأبنية تتشكل الأشكال النحوية، والتي تأمر النشاط الفكري (الملازمة).

ومن جهة أخرى، فإن نظريات منطقية حديثة: المنطق الرياضي، المنطق التركيبي، المنطق الموجه.. الخ، هي التي مكّنت اللسانيين من أساليب مرنة من أجل استنباط دور العلاقات في النظام اللغوي، من دون مغادرة الميدان اللساني أو مناشدة التنظير لفكرة ما قبل لسانية.■

ثقـافـات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	5 or equivalent
Gulf States	US $	20
Other Arab Countries	US $	15
Other Parts of the world	US $	30

For Organizations

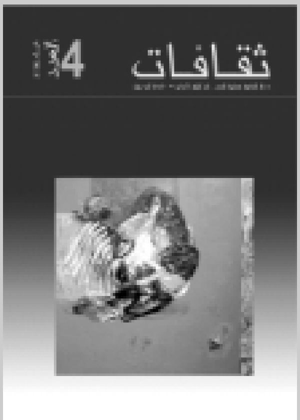
Bahrain	BD	15 or equivalent
Gulf States	US $	40
Other Arab Countries	US $	30
Other Parts of the world	US $	60

Subscribers will get a free book by Thaqafat for yearly subscription

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

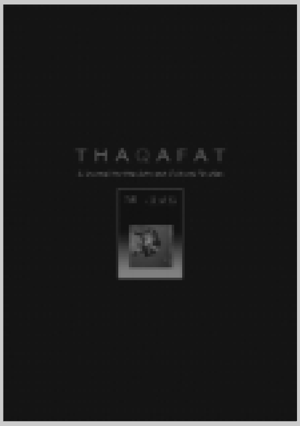
Bahrain	BD	1
Gulf States	US $	5
Other Arab Countries	US $	3 or equivalent
Other parts of the world	US $	5 or equivalent



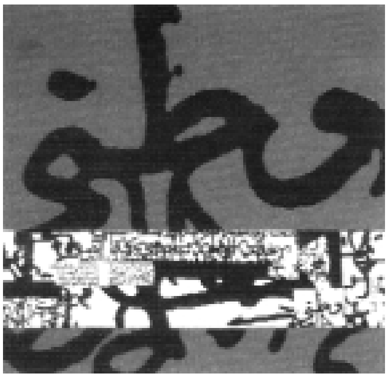
Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **Omar Al Rashed**

Thaqafat No. 4 Uotom 2002

Contents



Back Cover



Painting by Bahraini Artist: Ali Al Mahmeed

Franchir la porte de la politique sous les arcanes de la culture

Le rédacteur en chef

Dans Thaqafat -dans le cadre de ce court éditorial, du moins- nous ne nous intéressons à la politique que dans la mesure où celle-ci s'entrelace avec la culture où conduit inévitablement aux horizons qui sont les siens ainsi qu'à ses espaces ouverts multilaté ralement.

Le temps n'est plus où Bahrein se craignait elle même et le bahreïnien craignait de se regarder dans le miroir de la politique.

Les intellectuels à Bahrein, pareils aujourd'hui aux mouettes, ces oiseaux de mer, contemplent chaque matin leurs visages dans les les premiers rayons de l'aurore, ils voient alors leurs rêves de la nuit et lisent dans les journaux, au petit matin de chaque jour nouveau, ce dont ils se sont entretenus la veille au soir, les nouvelles les concernant, les analyses qu'ils font d'une quelconque situation.

Leur pénible et longue soif ne s'étanche cependant pas facilement aux sources ouvertes à eux de la liberté. Ils la trouvent étroites pour contenir leurs rêves et point à la mesure de leurs ambitions. Ce qui est normal, car si ce n'était le rêve, nous serions tous devenus vieux.

Nous l'avons déjà dit dans le premier numéro de Thaqafat: Bahrein vit un temps nouveau, celui en lequel paraît Thaquafat avec le lever d'un soleil nouveau, rêvant avec ce soleil du jour où tout à Bahrein vivra ses plus beaux jours. Cette promesse historique vivifiante n'est autre que le premier chant de l'aube s'élevant au sein d'un Delmon mythique entrain d'humecter les lèvres de Gilgamesh avec l'eau de l'éternité, de lui caresser l'imagination avec son charme éternel et de répéter après lui ce merveilleux refrain inscrit sur la huitième tablette de son épopée:

Delmon est une terre immaculée et pure,
Où le soleil ne se couche point,

Ni l' homme ne vieillit, ni la femme ne blanchit.

Delmon est une terre immaculée et pure,
Où le loup ne mange point l'agneau.
Delmon est une terre immaculée et pure,
Où le corbeau ne croasse point,
Ni le lion ne déchire de proie.
Delmon est une terre immaculée et pure.

Nous sommes tous à Bahrein habités par ce plus beau des lendemains qu'annonce le livre de l'aube. C'est pourquoi nous ne considérons pas les significations du mythe comme faisant partie de notre passé révolu mais comme une partie de notre avenir et de notre lendemain le plus beau. Les mythes ne naissent pas pour mourir mais pour revêtir dans notre vie une forme de vie à eux.

Que la paix soit sur Delmon mythique, que la paix soit sur Delmon présent, que la paix soit sur Delmon rêve et lendemain le plus beau, car elle est en tout temps et en toute saison terre immaculée et pure.

Dans Thaqafat, je l'ai dit- nous n'évitons pes de faire de la politique par crainte de quelque chose qui nous en empêcherait; mais parce que la culture possède mille portes par lesquelles accéder à la politique autrement que par la porte princale. Voilà ce qui fait de la culture, de ses composantes, de ses champs et de ses domaines des portes innombrables permettant d'aborder la politique selon les lois de la culture et de la création artistique sans avoir à se plier à la lettre aux lois de la politique.

Cependant, et en dépit de tout, la politique reste dans tous les cas une partie intégrante de la culture. C'es pourquoi nous ouvrons parfois dans Thaqafat une porte ou plus par lesquelles pénètre la politique régie par ses lois propres.

En traitant dans Thaqafat de l'Iraq qui vit son épreuve présente, nous n'avons pu y voir un sujet politique pur et simple. L'Iraq représente -en effet- pour les arabes en général, et leurs intellectuels en particulier, une identité historique et culturelle enracinée dans leur être, dans leur vision du monde et dans leur expérience.

Aussi la dimension directement politique de l'Iraq ne nous a pas intéressé, malgré ce que contient chacun de nous sur le plan proprement individuel, de sentimnt politique et d' idéologie.

L'Iraq menacé d'attaques et de destruction, est pour nous, dans Thaqafat, l'Iraq de l' humanité, de la civilisation, de la création artistique, de la culture, de l'identité arabe. Voilà ce que vise l'attaque si elle prétend viser un tout autre aspect que ceux évoqués. Nous croyons aussi que ces composantes culturelles visées sont ce qui résistera à l'attaque maudite, ce qui rendra le soleil à l Iraq le sourire à ses enfants, la confiance et la vie dans la dignité à ses citoyens.

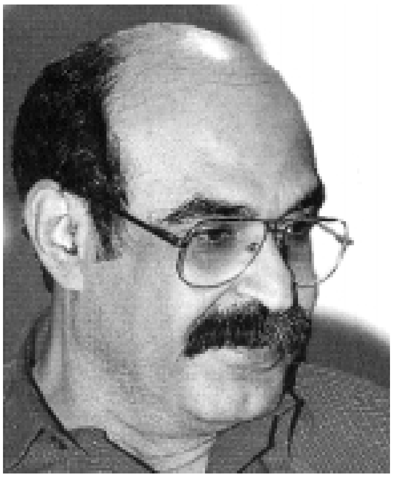
Pour cette raison, nous avons fait place dans ce numéro de thaqafat à l'une des composantes les plus importantes de la culture et de l'art en Iraq, à savoir la poésie. Nous lui avons consacré un dossier contenant un certain nombre de poèmes écrits par des jeunes poètes qui résistent à leur manière à l'aide de l' expression, de l'image, de l'invention poétique, de la construction bien faite et du rythme qui subjugue. C'est ainsi qu'ils font face au désespoir, à l'assiègeant, à l'isolement mortel et à la mort lente.

Ces poètes sont présentés par un éminent critique iraquien, poète aussi qui compte parmi les plus importants de l'âge de la modernité, dans sa génération, en Iraq et dans le monde arabe.

En plus de ce dossier nous faisons place dans ce numéro de Thaqafat à un certain nombre de textes de critique littéraire, d'interviews, d'œuvres, appartenant aux domaines de la poésie, de la nouvelle et de l'art figuratif, produits par des critiques, des nouvellistes, des poètes, et des artistes iraquiens.

Ainsi aurons-nous franchi la porte de la politique sous les arcanes de la culture. Car s'il n'est d'espace que celui des fleuves en ruine, comme il est dit dans l'introduction du dossier sur la poésie, il n'y a aussi de refuge que la poésie. Nous voici réfugiés dans la poésie et cherchant protection au prés de la poésie afin qu'elle soit une pierre dans le barrage inattaquable qui résistera au déluge des fleuves en ruine. ■

traduction: Ben Ammou Samira



Qassim Haddad

La tentation des labyrinthes. Enfance de l'âge mûr, méchanceté des épanchements et sagesse de la folie.

Kamal Abu-Deeb

Aussi solide que la pierre, aussi subtil que l'affliction dans le regard d'une jeune fille amoureuse suivant des yeux la silhouette de l'aimé qui s'en va dans les ténèbres des distances; les yeux aussi perçants que l'aigle dans les hauteurs, aussi caressants que le canari chantant les primes beautés d'un printemps qui vient; il voit ce qui ne peut être vu et dit ce qui ne peut être dit. Quand il se tait, son silence est frisson du tonnerre se renfrognant par-dessus les orgueilleux sommets. Fait-il lire la pierre, la voici, entre ses mains, magie d'un flot de rhétorique et d'éloquence, mais aussi forêt d'énigmes, tentation du désir de violer, de l'extase de s'introduire et de la béatitude de pénétrer profondément.

Son langage est ardeur d'une férocité qui frappe puis remonte jusqu'à l'endroit d'où l'âme se répandra; et qui se déchaîne là d'où gicle le sang des artères extrêmes dedans le cœur. Elle ne connaît ni trêve ni exception; elle n'a ni accoutumé ni apprivoisé; elle ne se soumet ni ne dissimule. Elle profane tous les saints et s'introduit -tel le jour dans la nuit, telle la main de l'amant dans le corps de l'aimée- dans tout ce qui est clos et inviolable. Elle nomme la sainteté mur dressé face à la lubricité de la découverte, la prétention à la sainteté faute, le froc de l'innocence masque et l'assujettissement à ce qui est et à ce qui a cours trahison de la sainteté d'un sanctifié unique qui n'a point son pareil: l'avidité de liberté, de connaissance vierge et de péché splendide.

Un poète qui résume l'essor de la vie arabe- au temps de la fertilité et de l'abondance- son éclat, son mal de création, de liberté, de dignité, de libération de soi et de libération de l'autre (libération de l'homme du nœud coulant du pouvoir despotique, libération de la terre de l'asservissement à l'envahisseur, libération du présent de la pesanteur du passé, libération de la langue et de la poésie du joug du déjà dit, du redit, du croupi), mais aussi ses effondrements, sa fragmentation, son abdication, ses frustrations au long d'un demi-siècle, le plus sagace de son histoire moderne -si histoire moderne elle a- le plus profondément tragique, coercitif, oppresseur et complice de l'étranger, du colonisateur du, scissionniste et de l'intrus. Il écrit une histoire en la langue du sang : de l'aventure de la rébellion, du refus et de la révolution -à travers la prison, le silence et la censure de soi- aux effondrements que sont le désintérêt pour les questions majeures et le repli sur les préoccupations du soi terrassé, reclus, esseulé, renfermé sur son hurlement glacial, enfin à chanter la richesse, la splendeur et la grâce, mais le renoncement, mais l'oppression, mais le tarissement qu'il y aux sources de la solitude et de la réclusion.

Il figure dans une constellation qui édifia pour la poésie arabe une gloire égalant celle de son histoire immémoriale, la dépassant même du fait qu'elle fit entrer la poésie arabe dans le domaine de la poésie du monde à l'instant même de sa production, non point après des siècles d'infortune et d'attente amère.

Qassim Haddad est sorti des ruelles de Moharraq -dont la langueur des méandres brûle le cœur du cœur et submerge l'âme par le goût amer de la pauvreté et du dénuement-armé du désir de découvrir, de l'extase d'explorer et d'une promesse obscure d'arriver, balbutiant ses mots, le sang agité, ébranlé par les tourmentes de l'angoisse. Il parvint, après la mauvaise fortune des années, à monter aux tribunes de la poésie de par le monde: de Manama au fin fond des continents et d'un regroupement de compagnons blatérant -dans l'extase des commencements à "Delmon"- avec un accent bahrénien chaleureux, au labyrinthe de ceux qui parlent toutes les langues confondues de Babel mais entendent le langage du cœur et les frémissements d'un poète qui leur ouvre des voies ayant la tendreté des hymens et la viscosité du sang rutilant sur des lèvres qui gercent par l'écrasement de l'homme et l'effondrement de ses rêves. Une seule ambition lui est encore possible: que cette poésie atteigne par ses mains, et par celles de ses pairs, de ses congénères et de ses successeurs, l'espace des voies lactées.

Quassim Haddad est -il se peut- entre les poètes de son temps, celui de l'humanité la plus profonde, à l'enfance la plus violente, à l'innocence la plus excessive, aux lamentations les plus tristes, le plus épris du mystérieux de l'existence et des ténèbres de l'âme. Il est, entre les poètes de sa génération, celui qui s'insinue le mieux dans la poésie de ceux qui lui succèdent, le plus apte à durer pour se dissoudre dans le courant principal constitutif d'une histoire future de la poésie arabe où resplendissent les labyrinthes d'une modernité sur les autels de laquelle se répandit le sang des offrandes, et se joindre à ses autres étoiles dans le fleuve de la pérennité qui d'habitude forge la mémoire de la culture, les trésors cachés de la nation et les caches de ses aspirations qui défient l'anéantissement tant qu'elle n'est pas anéantie elle-même et que ne l'a pas emporté le vent disséminateur. Il est beau à faire mal ce "huître" qui a mûri dans les tréfonds de la mer de Bahrein et qu'agitent les perles les plus pures et les plus immaculées.

Sa poésie a les flammes d'un feu dans des déserts sans brise quand il écrit sur la liberté, sur le combat de l'homme pour la grâce de la dignité, la noblesse de l'avenir et la grandeur de la patrie ou sur la lutte des assujettis, des opprimés et des sans-patrie.

La tournure de ses phrases a le soyeux de cils longs à n'en plus finir au-dessus des yeux assassins d'une Bédouine se pavanant dans les brocarts du Yémen, colliers de perles du Bahrein autour du cou, dominant -gracile- le vaste espace, aux portes grandes ouvertes de sa tente.

Il a l'éveil du matin sur les pétales d'une rose rouge sombre dans une île s'abandonnant aux caresses de la mer léchant les contours de son corps ambré quand il dessine la carte du corps et pénètre les mystères tentateurs de sa splendeur.

Il a un éclat rustre, une tendreté blessante, une méchanceté qui atteint au fond, autour du cœur, tant est abondante l'af-

fection qu'elle exsude, et la sauvagerie des éjaculations de mots qui s'interpénètrent. Il déborde des hurlements d'un délire fauve qui décrie l'abjection du monde, son exécrable perfidie, la crudité de sa non-justice et le hasardé de ses valeurs. Il célèbre -cependant- dans toute chose le beau, le bon, le suave et ce qui regorge de douceur de tendresse de splendeur et de noblesse

Il est la chose et son contraire: l'amour serti de la viscosité de la haine, le hurlement tapageur trempé dans les effusions silencieuses de ceux qui souffrent, l'enfance exsudant la sagesse de l'age mur et la pierre suintant douce et suave; il divise et unit, détruit et construit et il a des écailles aussi douces que le ferme glissant de seins vierges. C'est aussi un artisan qui se fond en innéité, un sculpteur qui ne connaît pas de ciseaux, un assembleur de perles dont les doigts n'ont pas même touché un fil. Oui, certes ! Il est la chose et son contraire: le poète qui construisit sa tombe dans la fleur de l'âge, n'en pénétra pas les profondeurs mais se dressa, stèle funéraire, emplissant de ses hurlements le monde, écorchant la quiétude de son silence et chuchotant à une femme au teint sombre: Que tu es belle! Les primeurs de l'âge ont déjà point. Les délices de l'amour ont -ici- bourgeonné, et les primes beautés des commencements. Sois avec moi un fruit qui a mûri dans les puits des veines et dans les ténèbres du sang bas et lourd.

Oui, certes! Il est beau à faire mal celui-ci qui est sorti des villes traîtres pour leur dresser un autel sur lequel elles expieront leurs péchés, faisant -en repentir- offrandes et dons de fleurs d'amour et d'huîtres de promesse. ■

(Traduction : Ben Ammou Samira)

Texts in French

Que la pluie abreuve "le tombeau de Qassim" (1)

Abdulkarim Hassan

1-Autour du tombeau tombeau:

"Le tombeau de 'Qassim'
précédé de l'index des tribulations
suivi du paradis des erreurs"

Le titre triplement évocateur retient l'attention. Il signifie par la graphie beaucoup plus qu'à travers la lecture.

La lecture, j'entends celle qui déclame, risque de passer sur "le tombeau" -situé selon les deux successions, narrative et logique, entre les tribulations et le paradis- sans marquer ni remarquer l'importance que l'écriture accorde à celui-ci en le plaçant en début de titre.

"Le tombeau de 'Qassim' en tant que graphème invite à croire qu'il intitule la totalité du livre -"kitab" en arabe. Par "kitab" nous entendons le "maktoub" -nom du patient dérivé du verbe "kataba", écrire- l'écrit au degré zéro, c'est à dire les "souhof majmou'ah", les feuillets assemblés, selon la définition du" Lisan al 'arab" - dictionnaire et langue des arabes, le titre de ce dictionnaire à prétention exhaustive renvoie en effet aux deux signifiés à la fois .

A examiner le graphème de plus près, "le tombeau" se réinscrit dans la totalité du titre. Il paraît sous un jour nouveau: porteur d'une autre intention, celle d'intituler une partie de l'écrit, non sa totalité. Le tombeau écrit vise

cette ambiguîté, ce supplément que porte l'écriture, avec lequel elle enrichit l'écrit, y supplée à un manque, renverse l'ordre de ce à quoi elle supplée et le remplace parfois.

La graphie qui procède par gros caractères dans la première ligne, rapetisses dans les lignes deux et trois, ce faisant, elle donne le "tombeau de 'Qassim' comme intitulant la totalité du livre, mais sa partie médiane aussi et dans le même temps. Nous reviendrons au tombeau.

Quant à "l'index" des tribulations qui précède la tombe, "fihris" dans le texte arabe, il en est dit dans "la langue des arabes "(lisan al 'arab, titre surdéterminé du dictionnaire) qu'il est " un supplément placé au début d'un livre, dans lequel sont cités ce que contient le livre comme sujets, personnages connus, chapitres ou parties classées selon un ordre donné"; le mot "fihris" est emprunté au persan.

Les "tribulations" se présentent dans le texte classées de 1 à 158. Nous ne devancerons pas l'analyse en posant le problème de la classification des "tribulations" dans le texte ni de l'ordre selon lequel elle a été faite. Nous faisons cependant remarquer que les tribulations précèdent le tombeau qui sépare celles-ci du paradis, "al jannah" en arabe.

Voyons ce qu'il en est du paradis, "al jannah" dans le texte arabe.

"Al jannah -le paradis- est la demeure des délices dans l'arrière monde" ainsi la définit "al lisaan", "la langue" (sous-entendu, celle des arabes). Tels sont aussi les sèmes qu'évoque ce signifiant chez le lecteur.

Sommes-nous pris au piège - 'Qassim' nous y a-t-il conduit? - du discours théologique qui essaie de réinvestir un domaine qui l'a marginalisé -la poésie-, en investissant un texte pour s'y centrer sous forme de structure qui le génère, celle constituée par les relations qu'entretiennent les uns avec les autres les tribulations, la tombe et le paradis.

Le paradis, "al jannah" est cependant "jannatou akhta-in", un paradis d'erreurs et/ou de péchés.

"Al akhtaa" est le pluriel à la fois de "al khata-ou" et de "al khit-ou" ; "al khit-ou" signifie "le péché ou le péché prémédité" quant à "al khat-ou" qui est dit aussi "al khataa-ou", il renvoie à l'action qui n'a pas été prédéterminée et signifie le contraire de "al sawaab", de ce qui est juste. Il est dit dans le "hadith", le corpus des traditions orales du prophète: "sont pardonnés à ma communauté l'erreur et l'oubli".

Le paradis, "al jannah" -qu'il soit "jannatou akhta-in", avec "akhtaa" comme pluriel de "khit-oun" péché, ou "jannatou akhtaa-in" avec "akhtaa" comme pluriel de "khta-oun", erreur- est -à cause du génitif- dépourvu dans les deux cas de tout rapport avec l'au-delà. L'erreur et le péché font descendre le paradis dans l'ici-bas et le transforment en "verger planté de palmiers et d'arbres" c'est à dire en "une terre plantée d'arbres fruitiers, ou (en) des palmiers entourés d'une clôture, ou (en) un jardinet planté de palmiers éloignés les uns des autres entre lesquels on peut pratiquer une culture quelconque", selon -toujours- la définition du "lisaan".

Le paradis des erreurs/des péchés, "Jannatou al akhtaa", est donc cet espace clos -parce que clôturé- où abondent les erreurs, "al khit-ou", où poussent et fructifient les péchés, "al khata-ou". C'est la demeure des délices où l'individu se délecte de ses erreurs et de ses péchés.

Nous reviendrons au paradis.

Le titre dit: "tombeau de 'Qassim', précédé de l'index des tribulations suivi du paradis des erreurs/péchés"; nous lisons dans l'ordre selon lequel le tombeau succède aux tribulations puis le paradis à celui-ci une relation de cause à effet. Rappelons à ce propos que dans le rêve "la causation est représentée par une succession: soit succession de rêves soit transformation immédiate d'une image en une autre" (2).

Il va de soit que nous ne procédons pas ici à l'analyse d'un rêve mais à celle du titre d'un livre écrit par un poète, mais prosateur aussi. Le rêve et ce texte de trois lignes ont cependant ce ci en commun: tous deux ont opté pour l'image comme moyen d'expression ; ce qui autorise une lecture du titre du type: les tribulations sont la cause du tombeau de 'Qassim' qui à son tour est la cause du paradis des péchés/erreurs.

Que le "qabr" -tombeau- signifie l'action de mettre au tombeau, d'ensevelir-" dafana" en arabe- ou qu'il signifie le lieu dans lequel on ensevelit le mort -la forme morphologique "qabr" étant à la fois celle du nom verbal et du substantif; le verbe "dafana" -ensevelir- signi-

fie dans les deux cas “cacher, dérober aux regards; de là enterrer, ensevelir” (3)

Au bout de ses “tribulations”, ‘Qassim’ se serait caché, il se serait dérobé aux regards pour se délecter de ses erreurs/péchés?

Au bouts de ses “tribulations, ‘Qassim’ “s’en serait allé toujours devant soi, sans s’écarter à gauche ou à droite” -un autre sens de l’arabe “dafana” ?

“Le tombeau de ‘Qassim’” intitule la totalité du LIVRE, je veux dire les trois livres qui constituent le LIVRE, mais il intitule aussi et en même temps le second des trois livres.

En tant que titre du livre dans sa totalité, il dit: voici le tombeau de ‘Qassim’. Il pointe ce faisant vers la totalité du livre , dirigeant nos regards vers où se trouve ‘Qassim’ qui “s’est caché et s’est dérobé aux regards”. Il dit, implicitement du moins, que ‘Qassim’ est présent tout au long du texte tripartite ayant dans chacune de ses parties ses manifestations qui le cachent et le dérobent aux regards.

Nous reviendrons au tombeau en tant qu’il intitule le livre médian, celui précédé de “l’index des tribulations” et suivi par le “paradis des erreurs/péchés” ; nous y reviendrons pour l’interroger sur ce “lieu où ‘Qassim’ est enseveli/s’est enseveli, s’est caché et s’est dérobé aux regards, pour nous demander où se trouve ce lieu et de quelle nature il est.

2- Devant la porte du tombeau:

“**Silence.**

On dirait ‘Ibn Manzour’ en train de commettre son péché mortel

Quand il passait sa vie à aiguiser la langue des arabes

Et à fourbir pour eux la langue”.

Le silence qui nous reçoit à la porte du tombeau, du livre dans sa totalité alors que nous y pénétrons à la recherche de ‘Qassim’ qui se cache dans ses manifestations, sourd de la tombe et se déploie alentour parce que l’émule de ‘Ibn Manzour’, ‘Qassim’ l’écrivain - écrivain au degré zéro- s’y livre à son péché mortel: aiguiser la langue des arabes, non pas le dictionnaire mais la langue arabe dont le signifiant a été emprunté par un autre référant, le dictionnaire du même nom- et polit la langue pour eux.

l’aiguise-t-il; la voici à son tour pierre à aiguiser/aiguisoir de l’entendement qui affine celui-ci.

La polit-il; il la montre mangée de rouille puis lui redonne un lustre que l’usage a terni.

Le péché mortel de ‘Qassim’ est l’écriture aiguisée qui aiguise. ‘Qassim’ l’ayant affûté, elle défie toutes et tous à part ceux qui s’en remettent à elle pour aiguiser leur entendement...d’où les tribulations du lecteur pris a son tour par les tribulations de ‘Qassim’ en refaisant son chemin de la passion.

Le péché de ‘Qassim’ est aussi l’écriture polie, fourbie, lissée, porteuse du risque de faire glisser et de faire patiner, celle dans laquelle le lecteur ne trouve point d’aspérités aux quelles s’accrocher ni de points d’appui.

Son péché est l’écriture dense/massive “qui fait solide” -” mousmatah” en arabe, l’adjectif est dérivé du verbe “samata” qui signifie se taire, réduire au silence, le silence que nous avons vu régner devant le tombeau et se déployer au dedans, l’écriture compacte -” moudmajah” en arabe, l’adjectif est synonyme de “mousmatah”, il est dérivé du verbe “admaja” qui appliqué à l’écriture signifie à la fois faire des belles phrases et rendre le propos obscur, incompréhensible -comme si ‘Qassim’ se cachait dans l’écriture et se voilait avec l’écriture. Quant à l’adjectif “mousmat”, il est dit de ce qui est solide, massif, sans fissures par lesquelles on peut l’y pénétrer.

Nous n’émettons point ici de jugement de valeur sur la poésie de ‘Qassim’. Nous ne faisons que déployer les sèmes à la fois nucléaires et contextuels propres aux deux verbes “shahatha”/ aiguiser, et “saqala”/ polir.

Le tombeau de ‘Qassim’ est double. Il est le livre au quel nous a conduit la première ligne du titre écrite en caractères plus gros que ceux des deux lignes qui lui succèdent ; une graphie qui éclaire cette ligne d’une lumière éblouissante rendant le regard aveugle à ce qui lui succède, faisant qu’on puisse y lire “ce ci est le tombeau de ‘Qassim’ en faisant apparaître en surface le sujet de la phrase nominale, occulté par les transformations de la structure profonde.

Le tombeau de ‘Qassim’ -titre du second livre constitué de la totalité du texte- est ce tombeau dans lequel ‘Qassim’, au bout de ses tribulations, s’est caché, s’est dérobé aux regards afin de se délecter de ses péchés.

C’est le péché mortel de ‘Qassim’ qui nous y conduit, cette “khati-ah” ce péché qu’il commet dans un silence qui ne règne aussi parfait qu’à l’intérieur des tombeaux. “Al khat-ah” est synonyme de “al khti-ou” et a pour pluriel “khataayaa”.

‘Qassim’ caché, dérobé aux regards se délecte de péchés; et ‘Qassim’ dans le silence-tombeau, le silence de l’exergue, se délecte d’écrire.

Ecrire est donc le tombeau de ‘Qassim’, écrire est le voile de ‘Qassim’ qu’il prend pour se cacher, écrire est ce dans quoi il se dérobe aux regards, son ensevelissement et son suaire; après les tribulations, il s’y réfugie tombeau et paradis à la fois.

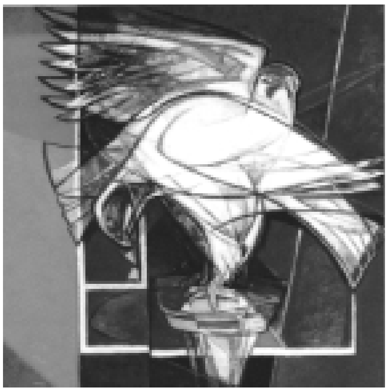
Le double tombeau de ‘Qassim’ est l’écriture en tant que pratique, mais aussi le livre en tant qu’écrit. Dans la première sont son malheur et son bonheur, et dans le second sont les masques derrière lesquels il se dérobe aux regards de ceux à qui le ciel n’a pas fait don de la grâce des péchés.

Nous avons franchi la porte du tombeau, nous voici à l’intérieur du tombeau pour nous frayer un chemin dans le livre, chemin qui nous mènera à l’écriture...■

Traduction: Ben Ammou Samira

1) Le texte traduit est extrait de l’article intitulé “Souqyaa li ‘qabri ‘Qassim’ . “Majallat al Bahrayn al thaqaafiyah”. Numéro 19. 1999
2) S. Freud, “L’ interprétation des rêves”. p 272
3) Kazimirski, “Dictionnaire arabe - français” qui suit le “lisaan”- à “dafana”.

Texts in French



Painting by Bahraini Artist: Badi’ Bubshait

Qassim Haddad...
à peu de choses près.

Qassim Haddad

Je pose le miroir sur la table, j’ouvre grand les yeux et je me demande: qui peut bien être cette personne? C’est à peine si je la reconnais. Je recours à plus de miroirs. Voici que se multiplie devant moi la même personne; elle prolifère, tel l’écho, cette cathédrale des montagnes. J’imagine alors que je suis en mesure de décrire la personne; c’est Qassim Hadddad... à peu de choses près. Je vis depuis les débuts de sa “ liaison” avec l’écriture un enfer qui ne connaît point de répit. Le monde de la littérature nécessite-à ma connaissance-une part de quiétude, de

sérénité ou du moins de confiance en soi; tendis que cette personne ne trouve le repos en aucun endroit, que la vie- de par sa forme même- ne la comprend pas, et que-ce faisant- elle ressemble à un fol aveugle qui cherche dans la pièce obscure un soleil qui n'existe pas. Elle ne se fie à aucune direction, ne se fixe en aucune région et n'a pas confiance en ce qu'elle écrit. Elle appelle les écrits qu'elle achève "exercice ultime de la mort dans une vie insupportable".Chaque jour et face à chaque nouvelle expérience, il semble qu'elle écrive pour la première et dernière fois simultanément. C'est un corps qui tremble, un enfant effrayé qui va au loup. Souvent, je l'ai laissée seule dans la chambre, malade, agonisant presque. Cependant, lorsque je la retrouvais le lendemain, elle posait un texte devant moi et attendait comme un mendiant ma réaction. Elle sanglote -on dirait un mort qui se pleure lui-même. A peine ai-je prononcé le mot, qu'elle récupère sa santé et saute comme un démon, prête à la vie, on la dirait en train de naître. Malgré son aspect externe qui donne à croire à une personne posée, c'est une frivole de première classe. Elle voit dans les choses du monde une énergie prisonnière qu'il faut sortir de ses gonds, elle ne laisse aucune chose telle qu'elle est; dans le texte, il faut, en effet, que les choses atteignent un extrême. Elle travaille sur l'écriture comme quelqu'un qui construirait son corps et son âme avec des mots. Elle pose devant soi les cartes routières, mais lorsqu'elle entreprend d'écrire, elle oublie tout et formule quelque chose qui n'a rien à voir avec les cartes ni avec les routes. Elle va au texte comme celui qui s'est égaré sur une terre inconnue et qu'on ne peut point retrouver. Puis, le soir, elle pose sa tête sur mon épaule et se met à pleurer parceque les mots ne lui obéissent encore pas. Elle écrit comme si elle était en train de naître, comme si elle était en train de mourir. Eprise de désespoir, comme si l'espoir constituait pour elle un danger; je lui dis que l'écriture est une sorte d'espoir qui jaillit dans le monde. Elle exagère alors son obstination à désespérer, comme quelqu'un qui se protégerait contre des chimères que personne d'autre n'aperçoit. On ne sait jamais si elle débauche l'écriture ou si l'écriture dirige ses prières. Je me suis fatigué avec elle, et je me suis fatigué d'elle. Plus elle avance en âge, plus son désir de contradictions empire, et elle se met à se comporter comme une jeune écervelée. Son corps plie sous le poids de l'âme se déchaînant et débordant, tel un feu sur le poêle. Combien d'aventures n'a-t-elle pas revendiquées alors que je n'ai jamais rencontré plus timoré qu'elle. Elle prétend s'enfoncer dans la nuit du texte, alors qu'elle ne craint rien autant que sa frayeur des endroits sombres. Elle se prétend dédiée aux vagues de l'expérience, elle qui n'a jamais su nager. Elle est habitée par une mystérieuse perte des choses qu'elle aime. Que puis-je faire pour elle? Cette personne est emplie de contradictions. Elle est réputée avoir mené les formes les plus extrêmes de la vie, alors qu'elle risque de périr au moindre souffle de vent passager. Elle affecte la solidité, elle, l'être fragile à force de sensibilité quotidienne. Pourquoi faut-il que je sois le compagnon d'une personne aussi mystérieuse? Son cœur est un enfant qui entre en adolescence et parle comme un sage. Elle meurt un peu; je la crois malade et l'amène chez le médecin de l'âme et du corps. D'un signe de tête on me dit -et tous de le redire-que c'est en vain. Son cas est désespéré. Il faut lui asséner le coup de grâce, comme au cheval aux membres brisés. En route vers la maison, elle se cabre et m'échappe, fuyant vers les steppes. C'est à peine si j'ai de ses nouvelles. Puis, le lendemain, elle me réprimande afin que je lise son nouveau livre. Quand je lui signale des ambiguïtés, elle sourit, méfiante, et dit: S'ils entendaient le sens, ils déclareraient mon sang licite. Sa capacité de métamorphose me laisse perplexe. Elle n'a qu'une image, le miroir ne dévoile pas, toutes les fois, une personne que je connais. Chaque fois que je multiplie pour elle les miroirs, elle se révèle être une autre personne. Ni je ne fais confiance à ses visions, ni elle ne répond à mes supplications d'arrêter. Il n'est pas facile de vivre avec une personne qui ne sait rien faire de mieux que de tromper les autres sur les chemins qu'elle prend. Elle doute de tout et ne voit dans l'écriture que des lamentations noires aux mains d'un être aveugle conduisant au troupeau qui s'enfonce dans le sommeil vers des rêves proches des cauchemars.

Je la prescris comme remède à une tête bien portante afin que celle-ci attrape sûrement une migraine. Tu dois éviter ses pièges

posés aux détours du chemin. Tu ne manqueras pas de raison d'enrager, une fois que l'un de ses textes est passé entre tes mains. En un sommeil et en un rêve elle traverse le repos des autres et leur donne plus d'angoisse endémique qu'il ne leur en faut. Volubile sans hésiter, elle dit éloquemment d'une langue bien affilée qui ne fourche pas: le paradis est à portée de main; et tu n'as qu'à croire aux taquineries du cadavre, alors qu'il traverse élégamment vers ton lit, parce que là est ton cadavre. Mais chaque fois qu'elle se lance dans son discours sur la véracité, je pose la main sur le cœur car ses mensonges sont innombrables et tu n'en trouveras point qui raconte les mensonges d'une aussi charmante véracité qu'elle le fait. C'est elle qui m'expose à la colère des autres déclarant désapprouver un poète frivole de cette espèce. Que vais-je lui faire? Que puis-je vraiment faire à une personne qui ne me prend pas, mais qui non plus ne m'abandonne pas? Chaque fois que j'essaie de la persuader de nous entretenir et de nous entendre quelque peu, elle déclare: Je ne suis pas d'accord avec toi et ne suis pas prête à l'être. Familière et farouche à la fois, comme si elle écrivait le texte, non pas pour être en communication avec les autres, mais pour se couper d'eux et s'en aller, et en cela elle exagère et s'en vante. Elle est, dans le fond, beaucoup plus féroce qu'elle n'en a l'air. Aventurière en matière d'écriture et conservatrice dans la vie, son texte est beaucoup plus progressiste qu'elle. Je lui parle de ce paradoxe, elle lève les épaules et dit: Peu importe cela, je ne suis pas toi, je suis un autre." Elle a beaucoup d'amis et ses ennemis sont innombrables. Elle n'a de cesse de répéter que tant qu'il n'est pas possible de se faire de nouveaux amis, il faut conserver ses ennemis anciens. Son don de se créer des amis est inégalable, mais elle ne renonce pas facilement à un ennemi. Elle déclare qu'il est plus facile de transformer un ami en ennemi que de gagner à soi un ennemi. L'ennemi entretient -d'après elle- un rapport plus sincère que ne fait l'ami, peut être parce qu'il est plus net et plus franc. L'ennemi ne regrette pas d'être ce qu'il est. L'ami regrette parfois d'être ton ami. Elle fuit donc tous les endroits pour rentrer chez elle. Hors de la maison, un sentiment de danger la menace en permanence. C'est pour quoi elle aime l'idée de voyager, mais ne supporte pas en réalité les voyages. A peine le soir la surprend-il loin de chez elle, qu'elle est prise d'une frayeur étrange et qu'elle se comporte comme le ferait un animal blessé et traqué. Quelques heures après le début du voyage, elle est envahie par le regret d'avoir commis une pareille bêtise. Je ne sais vraiment pas d'où lui vient cette capacité de faire de la poésie, alors qu'elle vit dans un tel état d'insécurité. Je lui ai posé une fois cette question. Elle m'a regardé avec colère et a dit: Celui qui est dans la quiétude ne fait pas de poésie, il ne craint rien et point ne l'atteint ce tremblement interne qu'on ne peut expliquer. J'écris la poésie parce que j'ai peur et que je suis en danger perpétuel. Seule la poésie me protège contre le monde. Tu ne connais pas ça par ce que tu ne ressens pas la perte des choses perdues. Plus d'une fois elle a pensé au suicide, mais n'a point trouvé de temps pour l'accomplir; du moins le prétend-elle. Je sais qu'elle est trop lâche pour le faire. Elle n'ose pas vivre, que dire alors de mourir. L'engouement qu'elle a pour les suicidés et les fous est suspect. Peu-être continue-t-elle à exceller à se fondre dans les autres créatures. J'ai souvent craint de me réveiller le matin et de ne pas la trouver "dans" la vie. Elle se délecte de cette peur qui me domine, comme si elle se jouait de quelqu'un d'autre. Imaginez quelqu'un qui se réveille pour se retrouver exister sous la forme d'un suicidé. Je ne supporte pas cette idée, mais ne peux non plus me débarrasser de ce compagnon qui se joue de moi et prétend que je suis lui.

C'était Qassim Haddad...à peu de choses près.

Il m'a semblé l'avoir vu dans ces miroirs alors qu'il était confondu avec le mercure.

Me voilà certain de ne point le connaître. Peut-on prétendre se connaître soi-même? ■

Traduction: Ben Ammou Samira

Essayer d'évaluer la distance qui sépare la personne du texte

Qassim Haddad

1

Il doit y avoir plus d'une manière de parler d'une expérience. Je ne les connais pas - presque toutes, du moins- et vous prie de m'aider dans ma perplexité maintenant que je vous propose une de ces manières que je ne connais pas. Quelque chose me pousse à croire que ce qui nous arrive au cours de l'enfance est cela même que nous retrouverons tout au long de la vie et chez la personne et dans le livre. Le poète fait -en effet- connaissance avec la langue pareillement à l'enfant ébloui par cette grâce qu'est la vie, mais effrayé par elle au même instant. Commençons par une histoire que j'aimerai vous raconter ; peut être est ce là la soirée des histoires.

2

J'étais dans le primaire, aux environs de1957, quand le professeur d'arabe a remarqué mes essais en matière de rédaction et l'engouement que j'avais pour les mots nouveaux. Afin d'éviter mes questions répétées concernant la signification des mots, il m'a conseillé de recourir au dictionnaire, et m'a indiqué -si mes souvenirs sont bons- le "Mounjid al talib" par le Père Louis Maalouf.. J'ai acheté le dictionnaire, et -fier de moi- je suis allé la semaine d'après voir le professeur. Celui ci remarqua que je mettais un marque-page dans les replis du livre. Il me demanda ce qu'il en était et sut que j'avais commencé à lire le dictionnaire depuis la première page et que j'en ai parcouru une partie comme on ferait de n'importe quel autre livre. Il rit en m'expliquant que ce livre n'est pas un roman et que l'on y recourait uniquement en cas de besoin.

Je ressemblais à quelqu'un qui avait trouvé un beau trésor de mots et j'ai traité le dictionnaire comme un texte qui mérite l'étude continuelle. Cette anecdote me revient pour deux raisons:

Premièrement, pour croire à l'existence d'une sensibilité mystérieuse qui s'était formée chez moi depuis les commencements: un engouement pour la langue en tant que beauté pure.

Deuxièmement: parce que je sens que parler de l'expérience poétique ne peut que recouper les deux éléments langue et rythme et donc la forme de l'écriture en tant que style de vie de la personne et du texte à la fois.

Cependant, tout ce que je dirai ici fait partie d'un dialogue que j'entrepris et continue à entreprendre avec moi même, pareil en cela à celui qui questionne son expérience, usant de mécanismes qui oscillent entre tantôt le doute profond et tantôt l'excessive confiance en soi.

3

Je ne suis pas un fanatique d'une manière donnée d'écrire et ne vois point dans les formes des frontières.

Créer différemment qui est le propre de chaque expérience est ce qui donne au texte sa liberté perpétuelle et sa particulière beauté. C'est aussi ce qui mènera l'écriture à réduire la distance séparant les genres littéraires, à en dépasser les frontières établies et fixes, pour aller vers le texte ouvert. C'est pareille expérience qui m'a donné un plus du plaisir qu'offre la découverte visionnaire.

Dans l'expérience qu'est le texte "Al jawashin" écrit en collaboration avec mon ami Amin Salih, nous avons opté pour une forme d'expression gorgée de découvertes. A vous d'imaginer la rencontre d'une expérience venant du poème avec une autre qui vient de la narration propre au nouvelliste; deux expériences contribuant à l'écriture d'un texte différent des deux genres établis. Ce ci nous procura beaucoup de plaisir et fut d'une exubérante beauté. Nous sommes sortis de deux rêves pour aller vers un troisième.

Nous étions comme dans un va et vient dans les différentes pièces d'une même maison: la maison de l'écriture.

Quand je reviens -dans mes écrits- aux débuts de ma révolte contre les limites de la condition artistique du poème, celle représentée par cette tendance précoce à essayer de découvrir la poésie dans la prose, je trouve que les essais que sont certains poèmes des deux recueils "Khouroujou rasi al hussein e mina al moudouni al khainah" et "al damou al thani" dénotent un malaise artistique que je ne percevais pas à l'époque; qui s'est cristallisé par la suite -à partir des recueils "Qalbou al hubbi" et "Chazhaaya"- dans une révolte contre l'emploi des groupes rythmiques. Je tends maintenant à voir dans ces expériences une étape fondatrice de ce qui pourrait être considéré comme un malaise à la recherche des horizons de l'expression poétique.

La question du classement selon les genres a constitué pour moi -au début- des limites qui incitaient à la transgression. J'ai travaillé -dans le contexte de la pratique littéraire- sur ce qui me libèrerait de ces frontières. Je pense que ce fut là un doute rigoureux qui porta profit à cette expérience. Car depuis que je me suis heurté au terme "poème en prose" je n'ai plus fait confiance aux classifications en cours. Il y a en effet dans la critique littéraire des croyances dominantes qui sont dictées par l'obligation de créer les descriptifs avant d'aller à l'expérience.

4

Je me libérais des frontières du poème qui commençaient à se faire trop étroites pour l'horizon qu'offrait la cristallisation de la vision et le déferlement poétique, ce qui me poussa hors des frontières du mètre et de celles des groupes rythmiques. Découvrir le plaisir de la liberté d'expression artistique et la responsabilité nouvelle qu'elle fait peser sur l'auteur m'ont mis face à un sentiment démultiplié de l'importance de l'outil qui m'accaparait et dont je me servais: je veux dire la langue.

Célébrer la langue est donc la condition première de la gestation de l'état poétique. L'image artistique et les potentialités de l'imagination ne s'actualisent -en effet- pas sans le potentiel de beauté immanent à la langue. Cette célébration constitue -je crois- une nature fondamentale du poète. Il ne peut la contourner s'il veut que le texte soit le compagnon fidèle de la personne et qu'il l'exprime véridiquement.

Cet engouement se cristallisera au fur et à mesure que croîtra ma sensibilité à l'infini de rythme contenu dans la langue arabe: celui des mots, des phrases, des lettres, des images, des sens, des métaphores, des significations, des relations...

Je trouvais dans la langue un potentiel de musique monstre, cette musique que les mètres et les groupes rythmiques anéantissent ou étouffent dans un chahut externe généralisé. Je voyais dans cela un frein à la liberté de la lettre affrontant -en tant qu'à la fois unité minimale et essence- la loi objective générale qui ne voit dans la lettre qu'une cloche pouvant se déchaîner à la fin de chaque mot et à la fin de chaque rime... tout au bout de l'hémistiche ou du groupe rythmique.

Je redoutais les méfaits d'une vision des choses qui négligerait ce qu'il y a de beau dans la langue et l'emprisonnerait au niveau de la fonction, tandis que j'apprenais -jour après jour - que la langue est le potentiel à partir duquel je façonne ma vie.

J'avais découvert ce potentiel latent avec plaisir et engouement et je trouvais dans ses replis une âme de la poésie qui éclairait pour moi l'horizon sombre, non seulement sur le plan artistique mais surtout sur le plan spirituel.

Durant différentes étapes de ma vie j'ai reçu des leçons parfois dures mais qui font surgir dans l'âme l'étonnement du à la connaissance et à sa beauté. Il ne m'a point quitté cet enfant qui se souvient encore de la première fois où il a effleuré la langue(comme l'amour effleure); car en plus de la leçon du

premier dictionnaire, il y a des leçons qui ne manquent pas de signification.

Pour n'en citer qu'une des plus drôles: j'ai reçu une inoubliable correction à cause d'un jugement linguistique malheureux. J'avais dix ans à peu prés, je travaillais alors avec mon père dans sa boutique quand il m'a envoyé à la maison chercher le déjeuner et que je fus en retard. Lorsqu'il il m'en a demandé la raison, j'ai répondu que ma mère a tardé à préparer à manger parcequ'elle a du s'occuper de mon petit frère malade - “al moutahgallib” en arabe. Dès que mon père ouit le mot “moutaghallib”, il jeta ses outils ferma la boutique et se hâta vers la maison pour y trouver mon frère en train de jouer dans son berceau. Il s'en retourna me punir parce que je lui ai gâché sa journée par cette expression improvisée. Le mot “moutaghallib” a un sens que je ne voulais bien sur pas. Il veut dire selon la signification en cours chez l'homme du peuple que mon frère luttait contre la mort. Je n'ai jamais oublié cette leçon tôt reçue et j'appris plus tard que la langue qui est une noble fortune recèle de graves dangers si on ne lui porte pas amour et vénération.

5

Si l'auteur ne procède pas dans son texte à partir d'une conception-prototype précédente qu'il imite ou dont il emprunte -pour écrire- le métier sur lequel elle a été tissée, la responsabilité de convaincre sur le plan artistique incombera alors aux potentialités de l'imagination et à la beauté. Il faut en effet que les instruments ainsi que les éléments inventés soient en mesure de faire surgir l'esprit humaniste dans une forme digne de la liberté que l'auteur prétend sienne. Cet acte devra se constituer en deux temps :

Un temps de l'écriture et un temps de la lecture

Cette forme ressemblerait plutôt à un horizon, elle ne constitue pas une loi.

La déviation de l'expression est chez l'artiste un élément inné constitutif du don artistique. Elle est peut être un des constituants les plus importants de la créativité. Il appartient au poète d'agir au moment où il écrit comme si la langue était son bien propre.

S'il parvient à faire que ses propositions provoquent chez le lecteur le sentiment qu'il se trouve face à une expérience consciente du sérieux de ce qu'elle entreprend et considère à sa juste valeur l'importance de ce qu'elle fait, cette expérience ne pourra que faire confiance à l'horizon et voler vers lui de ses ailes séductrices, je veux dire: Le don artistique et la connaissance.

Désirer la déviation linguistique est sur un autre plan une sorte de révolte personnelle contre la condition objective du réel. Les formes d'expression établies étant des avatars du pouvoir du réel et de ses lois, l'artiste exprimera toujours son moi toujours en révolte en contrant l'objectivité des descriptifs établis et dominants, mais surtout ceux qui se constituent en frein aux aspirations de l'homme qui changent au fil des jours.

Aller vers l'expérimentation du texte ne constitue pas une négation d'un quelconque autre genre artistique. Bien au contraire ! Car il y a dans la présence de la totalité des formes d'expression, les anciennes et les nouvelles à la fois, un dialogue humain qui donne au paysage artistique richesse et variété.

Plus que cela, la variété est une épreuve pour toutes les interprétations artistiques personnelles; elle permet de savoir jusqu'à quel point elles sont aptes à saisir dans le quotidien de la vie l'instant typique de l'homme. Les formes ne se situent cependant pas au dessus de l'avenir car des lecteurs plus dignes de l'avenir que nous seront nos partenaires. Ils sont peu nombreux, rares parfois, mais ils ont les sens au complet, des lecteurs pareils au diamant des miroirs, “qui surveillent l'horizon avec toi, qui vont vers l'horizon avec toi, qui en doutent avec toi, mais qui une fois seuls avec le texte, sont pris par l'extase de découvrir, comme s'ils étaient déjà dans l'avenir”.

6

Je suis de ceux qui sont familièrement attirés par le rythme, au point où mes textes écrits hors du cadre des mètres n'ont jamais -en un certain sens- quitté la musique; et je continue à éprouver un mystérieux plaisir spirituel à écrire selon les mètres. Je peux même dire que l'accès pour moi à n'importe quel texte ou n'importe quelle expérience est toujours un intense instant de musique.

Je crois que le sens musical est dans toute expérience en rapport avec ce qui fut intériorisé très tôt sur les deux plans psychologique et social. Il est une assise qui remonte à l'enfance et dont je peux percevoir maintenant les racines initiales.

Je suis né dans une maison où se déroulaient à longueur d'année les rites "husseinites", durant " 'achoura " en particulier. La "husseinya" des femmes située dans notre maison fait partie de la vie de ma famille. J'entendais -et vivais avec- les lamentations chantées et les coups rituels infligés à soi en signe de pénitence, dont le rythme dense et varié est chargé d'expressions impossibles à décrire. J'ai participé à ces rites depuis l'enfance. Le rythme de ces coups continue à subjuguer jusqu'à ce jour ma mémoire et mon goût. Dans ces rites il y des différences entre les types de séries de coups rythmés. Le rythme et le mode des coups qu'on s'inflige lors de la narration historique différent de ceux des coups infligés à soi lors de la description de la mort. Les lamentations ont un esprit différent de celui des élégies. Le rythme de la consternation sévissant lors de l'enterrement, de la captivité et de la perte provoque un déferlement émotionnel différent de celui de l'instant où l'on va chercher les morts. Les "cortèges de deuil" parcourant les rues- tels une tristesse qui réduit la distance séparant l'histoire de l'instant présent fort dense- étaient de nature différente quant au type et du degré. Les cercles où l'on se battait la poitrine offraient un rythme éblouissant régulier dramatique diffèrent de celui du "zanjil" qui consiste à se frapper le corps avec les chaînes. La vaste participation à ces cortèges enrichissait la profonde variété du plus grand des chœurs. Tous ces rites formaient un contexte spirituel dont l'influence ne pouvait qu'être subie par un enfant qui vient de s'éveiller à la découverte de la langue. Dans ces rites, la langue jouait en effet un rôle essentiel et quotidien quant à l'expression des détails de la tragédie de la vie et de la mort; tragédie où la langue croise l'histoire transcendantale et le mythe populaire, et où s'enflamme le désir d'exprimer la fusion -en un unique instant- de l'affliction de l'individu au sein de la famille avec celle de l'éternité. Le spectacle était pour l'enfant extraordinaire et tenait du fabuleux.

Le sens du rythme(chez l'individu et dans le texte) aurait été aiguisé -dans un autre champs- à travers les métiers que j'ai pratiqués et avec lesquels j'ai coexisté depuis que je suis entré dans la vie pratique. Ce qui eut lieu alors que j'étais très jeune. J'ai en effet travaillé chez mon père qui était forgeron. J'avais mes propres outils et mes propres marteaux. J'ai vécu dans le quartier des forgerons où le rythme des marteaux formait une chorale hétérogène dans laquelle on pouvait distinguer de très loin -à force d'expérience- la taille du marteau et le type de fer qu'on martèle, s'il est chauffé ou froid. Il était excitant d'écouter le forgeron jouer du marteau: un coup sur le fer, deux coups sur l'enclume.

Je me souviens d'un forgeron qui exagérait à varier son rythme en jouant de son marteau de sorte qu'il se laissait aller à frapper sur une pierre qu'il avait mis à coté de l'enclume prétendant que cette sorte de pierre aiguise le marteau et le fourbit afin qu'il rende bien malléable le fer sortant du feu. C'était une manière de prendre plaisir au travail et de l'honorer en le transformant en un rite orné par le rythme nouveau que crée l'imagination de l'ouvrier.

J'ai travaillé aussi dans la maçonnerie oùle rythme consistait à chanter en travaillant et à casser différentes sortes de pierres -les pierres marines aussi. Chaque sorte de pierre donne en effet un son différent quand on la casse et la prépare à être alignée. Aligner les pierres naturelles selon le goût du maçon forme aussi un rythme sensible et visuel proposé par le goût propre de l'ouvrier.

Je me souviens du maître maçon avec lequel j'ai travaillé qui réprouvait l'usage des briques toutes faites à cause du déjà prêt excessif de leurs tailles, à cause de leurs formes monotones et parcequ'elles privent l'artisan du plaisir de former spontanément et d'aligner librement, ce qui aurait donné une forme beaucoup plus esthétique que la répétition fixe et ennuyante. Je veux dire que le maçon trouvait à l'intérieur de lui-même un rythme qui lui était offert par la liberté de former.

J'ai vécu aussi avec les menuisiers fabricants de bateaux. Nous les appelons chez nous les "galalifs". C'est un métier apparenté à celui des forgerons sur les deux plans professionnel et social. Le verbe "gallafa" appliqué au bateau signifie étymologique-

Texts in French

ment en “coudre” les planches avec du bourre de palmier, puis verser du goudron dans les interstices, ce qui donne le substantif “gilaafah” qui désigne ce métier.

Celui qui travaille dans les ateliers des “galalifs” peut distinguer entre les coups des marteaux aux tailles différentes sur les multiples sortes de bois, chaque partie du bateau exigeant en effet une sorte de bois différent. Le professionnel peut reconnaître de très loin -simplement en écoutant- sur quelle sorte de bois l’artisan travaille, et connaître aussi la taille des clous et si le bois est humide ou sec. Certains peuvent aller jusqu’à deviner l’étape à laquelle est parvenu le travail rien qu’en écoutant résonner les marteaux sur le squelette du bateau.

Je me souviens d’une fois où j’étais assis sur un bateau, dans un coin éloigné, dans l’atelier adjacent à l’école de Mouharraq proche de la mer. Je posais l’oreille sur la surface de bois pour écouter le rythme avec lequel les marteaux et les perceuses manuelles ornaient l’espace de cet endroit. Le bois et le rythme des marteaux laissaient le sommeil m’emporter. Si nous ajoutons à tout cela cet engouement que j’ai eu très tôt pour les chants des plongeurs et ceux des marins connus à Bahrein et dans le Golfe sous le nom de “al fajri”, je peux prétendre que cet attrait profond pour le rythme qui est typique de mes écrits, a une racine plantée dans une sensibilité qui commença à se former depuis les premiers instants où je fis connaissance avec la vie dans toutes ses manifestations. Je pense aussi qu’une aspiration à créer librement le rythme a accompagné cette expérience. Cet instant fondateur m’a fait don de la graine du sentiment de la relation libre avec la langue de l’expression de soi abstraction faite des mécanismes de cette langue où le rythme s’élève et gagne en profondeur en tant que concept allant par-delà la physique pour se faire plus englobant plus vaste et plus profond. J’ai été entouré de toutes parts, physiquement et spirituellement par les manifestations du rythme, durant toutes les étapes de ma vie, au point où je trouve dans toutes les choses de la vie des espèces de musique que l’on ne peut éviter.

A partir de toutes ces choses simples peut se constituer l’expérience de l’homme. La poésie peut procéder des choses les plus simples et les plus encrés dans l’expérience.

7

J’ai appris ce qui suit:

Il y a dans la langue arabe (sans nous limiter aux mètres de Al khalil) un potentiel rythmique infini. Le poète peut découvrir ce potentiel et jouir de sa beauté. Dilapider ce potentiel est une perte incommensurable à laquelle ne peut remédier -dans l’écriture en général, et dans la poésie en particulier- aucun autre élément.

Le poète ne fuit cependant pas le déjà prêt des frontières pour échapper au mètre et au rythme. Il le fait pour éviter une facilité qui n’évalue pas à sa juste valeur les potentialités de son inégalable ambition. Il le fait aussi pour découvrir d’autres mélanges de musiques qui dans chaque texte s’accorderaient avec son âme et avec sa vision.

Le poète ici/maintenant vient à l’écriture nu de tous les outils et de tous les mécanismes dont disposait le poète arabe lorsqu’il proposa ses innovations modernistes au début du 20ème siècle. Il ne faut surtout pas sous-évaluer les possibles que nous avons sous la main.

Si nous parvenons à ne pas perdre les achèvements et les acquis du poème moderne, si nous libérons ce qui est refoulé dans la rythmicité de la langue considérée comme un potentiel musical toujours à la disposition du poète, je prendrai -quant à moi- toujours partie pour l’importance de la musique dans le texte, et j’éprouverai l’importance de jouer des instruments que les khaliliens n’ont pas encore découvert. Il y a en effet dans la langue arabe une magie que personne ne parviendra à toucher comme le feraient les poètes, ceux là qui fondent l’avenir infini de la langue.■

Traduction: Ben Ammou Samira

L'histoire de la pierre (1)

Qassim Haddad

1
A toi cette pierre ancienne.
Je l'ai inscrite dans l'oubli d'une foudre passagère,
Nom donné à la lettre qui n'est pas dans les paroles de la nuit.
Je l'ai faite géométrie de la nature et, de ses feux.

2
Laisse ton eau cosmique écouter le lointain.
Et tel un papillon,
Attends que fredonne le cauchemar.
Laisse s'écouler ta lignée dissipée.
Laisse ta voix d'eau me lire,
Et laisse moi en sombrant dans le désir du texte-océan,
Fouiller les exégèses des significations.
Peut être nous réfugierons-nous alors, dans ton paradis ouvert à tous.

3
Tu te tiens à côté d'une pierre
Qui entend le séisme étouffé dans le cœur.
Quelqu'un tourne autour de toi depuis des siècles.
De toi, il n'entend que le silence,
Sans rien comprendre.
Ne sous-estime pas la pierre.
Elle garde tes secrets;
Et par cœur,
Elle apprend les métamorphoses du sang dans ton cœur.

Une pierre se tient à côté de toi
On dirait ton sosie ancien.

4
Tu n'es point tout seul
Avec la pierre.

5
Elle n'a pas la parole rebelle.
Et quand bien même te décevraient les dictionnaires,

Une langue marquée du sceau de l'amour surgira,
Qui te prend en pitié,
Et te protège.

6
Ce palmier grattant le ciel,
Il y a une petite pierre qui le soutient en cachette.
Pose ta main dessus,
Tu entendras ses paroles tenir compagnie à la sève
Remonter des racines jusqu'aux ailes ;
Ces ailes vertes... dans les hauteurs.
Il y a une petite pierre qui soutient l'air,
Afin qu'il ne déçoive pas le palmier.

7
J'ai vu un tonnerre distribuer ses pierres précieuses aux fenêtres.
Je l'ai vu, pareil à un oiseau clément,
Porter les offrandes à des personnes,
Que l'insomnie tient debout sur le balcon,
Les offrandes du tonnerre les atteignant avant le tournant de la fin,
Et qui pénètrent dans le sommeil pareils à des anges qui naîssent.
Le tonnerre envoie... ses oiseaux séducteurs
Divertir l'étranger... et le désirer.

8
A toi cette pierre.
Pour soutenir ton cœur durant la nuit de la solitude,
Et effacer l'alphabet de l'oubli,
Sur l'échiquier de ta mémoire.

9
Pierre ancienne,
Elle est aussi ta lanterne dans l'obscurité des lointains.
Pierre ancienne,
Elle est aussi ton enfant au bord des larmes, avant de s'assoupir.
Pierre ancienne,
Elle est aussi musique des ailes
Veillant sur les pas de l'enfant dans le rêve.

1O
La terreur me saisit,
Quand je vois quelqu'un ingurgiter la pierre rouge,
Pressé par sa faim de paroles.
Comment prendre en pitié quelqu'un
Qui fixe du regard son verre débordant d'une pierre rouge,
En même temps qu'un brouillard de silence épais .

11
Ses pas sont pierres légères,
Alors qu'il arpente le hall et les entrées du sommeil.
Il avance grâcieux ; devant ses yeux est le scandale de l'épreuve.
Ses pas sont plus légers qu'un péché de prêtre.
Son cœur coule sur le pas de la porte.
Personne ne lui ouvre.

Personne ne l'entend sangloter.
Personne ne se soucie de l'hémorragie.
Cependant il attend.

12
Des oiseaux, ployant sous les missives de la montagne, sont passés.
Ils battirent de leurs ailes contre la fenêtre du dormeur.
Ils le réveillèrent... de son éveil,
Et lui firent don du livre de la montagne .
A peine en entama-t-il la lecture,
Les oiseaux s'enfuirent, tristes par excès de souffrance,
Souffrance qui innonde le balcon.
Il s'enfonce, étranger, dans les galeries de la maison,
Seul.
Les oiseaux s'en vont loin de lui.

13
Un rocher surgit du mythe.
Tantôt il monte porté sur une épaule ;
Tantôt il tremble pareil à deux morceaux de bois croisés
Qui se font corps humain ;
Tantôt il surplombe un foie que déchiquètent les rapaces.
Un mythe ploie sous le poids du rocher,
Et déborde du verre de la mémoire.

14
S'ils avaient jeté la pierre dans l'azur du golfe,
Le commerce aurait stagné,
Et le semis aurait poussé sur la carte de sable.
S'ils avaient échangé l'endroit initial contre les profondeurs,
La terre aurait été plus belle que la mer.
Mais ils ont porté la pierre au marché.

La pierre demeure.
Le commerce demeure.
Et les hommes demeurent dans le sable.
Un désert, au semis et à la mamelle perdus.

15
Tes signes amoureux en plein cœur m'ont touché.
Ils sont une rose logée dans la pierre.
O livre du fleuve !
Notre texte perce le ciel,
Il est pâle aussi.
Il offre à la nuit un manuscrit libre
Dont l'encre est dans un long voyage,
Et l'histoire est sur les rivages.

16
Laisse moi te nommer frisson,
Laisse moi, à travers toi, appeler mes noms
Et appeler l'histoire de la pierre. ■

---

1)Poème extrait du recueil intitulé ´ Ilaajou al masaafaat"

BON SENS ET CULTURES

Larbi BENLAFKIH *

Texts in French

Il nous semble très difficile, voire impossible de concevoir une compréhension fructueuse et établir une communication valable sans se référer au sens commun qui constitue l'essence de notre pensée et le moule de nos actions. Mais aussi, et cela semble justifiable, nous ne pouvons assurer une évolution, un progrès ou un développement de nos connaissances et construire un savoir théorique et pratique nouveau de quelque nature que ce soit, scientifique, littéraire, artistique, culturel... sans un dépassement de ce sens commun et sans un établissement d'une espèce de rupture plus ou moins prononcée avec ce sens. Ces conceptions simples, mais combien contradictoires, incitent à se poser les questions suivantes: La référence au sens commun et la rupture avec ce sens sont-elles aussi contradictoires que beaucoup de penseurs le laissent entendre? Ne peuvent-elles, moyennant quelques stratagèmes intellectuels être conciliées? Et dans le cas où cela est possible, comment pouvons-nous y arriver?

Dans de nombreux cas, en biologie, en physique, en mathématiques ou en lettres, sciences humaines et sciences sociales, les connaissances strictement nouvelles se présentent en modifiant, voire en écartant complètement des idées admises depuis de longue date et perçues comme évidentes en se référant au sens commun. Une fois ces connaissances nouvelles sont assimilées, acceptées et devenues pleinement intelligibles, au moins, pour les spécialistes du domaine, elles peuvent être hissées au rang de savoir à transmettre et donc à proposer dans le cadre d'un enseignement général ou spécialisé et, par la suite, tomber dans l'espace de la vulgarisation. Ensuite, et c'est bien là une étape possible aussi, ces connaissances peuvent enrichir la culture et les champs pratiques culturels.

Ainsi, ces connaissances seront taxées de connaissances récentes et seront intégrées au savoir de base. Elles permettront également d'aller de l'avant vers d'autres frontières de connaissances plus nouvelles encore.

Les processus informationnels qui caractérisent l'Homme dans sa quête de construire un discours intelligible sur son univers étant toujours à l'œuvre. Un nouveau sens commun s'établira et imprégnera progressivement une grande frange de l'humanité. Bien entendu, cela se produit à partir du sens nouveau construit en se basant sur ces connaissances pour donner corps à des idées nouvelles. Le sens construit est différent du précédent, mais il occupe sans aucune ambiguïté la même fonction pour la compréhension et surtout la communication. En effet, sans communication le nouveau sens n'aurait de valeur conceptuelle et informationnelle ayant une signification scientifique, lit-

* Moroccan Academic in the Universtiy of Bahrain.

téraire ou culturelle que pour celui qui l'a construit, ce qui déterminerait son intégration au sens commun. Le discours du psychotique, par exemple, n'a de sens que pour le psychotique lui-même, et le thérapeute n'accède à ce sens qu'à travers de multiples interprétations qui lui permettent de rassembler les éléments les plus probables et les plus à même de fournir un sens commun construit à partir du discours émis par le psychotique.

Aussi, le sens commun s'enrichit-il d'une part, de la destruction-construction de connaissances scientifiques, littéraires, artistiques et culturelles, et d'une manière générale des expériences de l'homme et de l'appréhension des éléments et paramètres constitutifs de ces expériences.

Mais, tous ces éléments conceptuels ou tout simplement toutes ces conceptions ne peuvent être intelligibles, au moins pour celui qui s'intéresse à l'évolution du savoir humain, que s'il intègre dans sa démarche certains des outils les plus performants qu'aient permis la prodigieuse avancée réalisée à tous les niveaux du savoir et de la connaissance : la rationalité. En effet, se sont les élargissements de la rationalité qui ; seuls ont permis et permettent de concevoir que des progrès de la connaissance soient possibles, et ce pour quelque domaine que ce soit.

Que signifie donc l'expression ou le concept de “ Sens commun “ ?

L'éclaircissement de la signification de ce concept nécessite le recours, dans un premier temps, à la définition approximative qu'en donne Michel Paty (2002).

Selon cet auteur la notion de sens commun peut renvoyer approximativement à une “ disposition générale de tous les êtres humains pour s'adapter aux circonstances de l'existence et de la vie courante “. A notre sens et, sans aucun doute, cette définition renvoie aux potentialités psychophysiologiques qui permettent à l'homme, être social, d'une part, de prendre en compte, les informations et les données traitées par ses organes sensoriels, de pouvoir les coder et les concevoir comme des objets mentaux, d'autre part, d'intégrer et de traiter ces mêmes objets en fonction d'une série de processus intellectuels et cognitifs qui fondent les fonctions d'un raisonnement structuré et d'une réflexion plus ou moins approfondie sur ces objets. En outre, les objets mentaux tels qu'ils sont représentés et/ou structurés, ils sont eux-mêmes, le reflet d'une représentation déformée et “émotionnalisée “ de certains éléments de connaissance, partiellement ou totalement, théorisée et surtout intégrant des éléments constitutifs d'une situation existentielle propre à la personne qui en est porteuse, contextualisée selon un imaginaire culturel plus ou moins structuré et modélisé.

Dans la notion de sens commun, nous pouvons aisément saisir que le mot sens fait référence à une espèce de synthèse mentale, instinctive ; mais également intuitive et immédiate. Par contre l'épithète “ commun “ indique un caractère plutôt ordinaire, répandu, sans aucun doute généralisé de ces potentialités qui caractérisent l'Homme, à savoir la synthèse instinctive et immédiate.

Toutes ces considérations définitionnelles nous amènent à mettre en exergue des aspects spécifiques qui font apparaître le caractère ambigu que recouvre l'expression de sens commun. En effet, lorsqu'on considère ce concept, on constate qu'il recouvre, en fonction des époques, plusieurs utilisations et par conséquent plusieurs significations. Pour certains, l'expression de “sens commun” renvoie à une opinion commune se rapportant aux usages d'une culture ou d'une civilisation donnée. Les usages culturels et civilisationnels présentent, bien entendu, un contenu ayant une charge imaginaire, des affects, des croyances et des idées de convention ou des idées préconçues, mais aussi des attitudes plus ou moins structurées. Pour d'autres, le sens commun serait un ensemble de notions et d'aptitudes spécifiques au jugement partagé par les membres d'une communauté, d'une culture, d'une civilisation voire de tous les humains. Ce jugement serait aussi inscrit de toute éternité dans la nature humaine et de ce fait constituerait les socles inaltérables de la pensée de raison et donc de la science.

Il semble clair que l'on rejoint ici ce que René Descartes, le philosophe français (1596-1650), soutenait depuis plusieurs siècles. En effet, la notion de sens commun exprimait chez Descartes “ La puissance de bien juger et de distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes. “ En réalité, on doit reconnaître que l'acception de la notion

de " sens commun " dans son utilisation la plus courante a varié avec le temps. Si d'une acception valorisante, base de nos jugements raisonnables, désignant le bon sens ou le bon jugement, celle-ci a glissé vers une acception dévalorisante à partir du milieu du 19ème et au 20ème s. où elle renvoie surtout à la matrice des opinions erronées qui font obstacle à la pensée scientifique et, de façon générale, un obstacle à la rationalité.
Tous ces développements notionnels nous obligent à revenir une fois de plus sur la notion de sens commun. D'une part, par ce que l'analyse approfondie des différentes acceptions véhiculées à travers les époques nous permettra de comprendre relativement mieux l'importance de cette notion dans l'approche de la dynamique intellectuelle à l'œuvre dans la structuration/déstructuration de la pensée humaine, particulièrement dans dynamique interculturelle ou encore dans la dynamique générant une construchion/démolissement des espaces-temps informationnels liés au bon sens intra- et interculturel. D'autre part, ces éléments notionnels nous permettent aussi de comprendre en quoi l'unité ou la multiplicité notionnelle et la spécificité que celle-ci prend à travers les significations et les connaissances développées par les différentes cultures et civilisations peut-elle aider à discerner entre la multiplicité des sens de l'expression "bon sens" qui caractérise ce début du 21ème siècle. En effet, nous constatons que l'expression "Bon sens" qui, fondamentalement devrait restructurer les nouvelles idées et les croyances récentes liées à l'honneur et au respect de l'autre dans ce qu'il présente d'humain et de culturellement différent, s'est surtout fourvoyée dans un espace d'ambiguïté et de clivages qui ne sont pas de bonne augure. C'est ainsi que par exemple, l'honneur suprême de défendre son pays semble considéré par certains fossoyeurs de l'honneur et la dignité humaine comme un comportement banni et condamnable par certaines instances et pays, et considéré comme acte terroriste? La notion de bon sens semble perdre de sa valeur de régulation et de rapprochement entre les personnes et les cultures. C'est une question qui doit être creusée particulièrement sur le plan philosophique et culturel.

En outre, on peut relever aussi que l'expression de " Bon sens " apparaît comme une notion écartelée entre l'esprit de finesse et le " Gros " bon sens ou le bon sens populaire. Cette utilisation nous amène à considérer que la notion de bon sens sévit aussi dans une espèce de sagacité et de perspicacité lorsqu'elle est orientée soit vers les hauteurs intellectuelles et cognitives, voire métacognitives, de l'esprit, soit comme un état d'ignorance et de simplicité informationnelle (émotionnelle et existentielle aussi) où domineut le préjugé et l'opinion toute faite exprimant la dominance de l'archétype du commun des mortels. En d'autres termes, lorsqu'elle opère une séparation entres l'homme vu comme cultivé ou comme homme du peuple. En effet, il nous semble aisé de concevoir l'expression " Bon sens " comme une notion perdue dans de multiples ambiguïtés, héritées ou acquises.

Cette expression resta longtemps sans rapport avec la science. L'adjectif " Bon " amena l'expression vers une sorte de rectitude morale et d'efficacité pratique dans un contexte de vie quotidienne. Elle a pu constituer un acteur de la révolution du savoir et de la philosophie, particulièrement à partir du début du 17ème siècle. C'est Descartes qui reprit l'association de " Bon " et de " Sens " pour exprimer le renforcement d'un emploi courant où le terme sens indiqua " Raison " ou entendement. Le "sens" étant entendu comme assimilé à la faculté de juger pour l'esprit humain, le "bon sens" devint alors le pouvoir de bien juger, pouvoir conféré par la nature même de l'esprit et, finalement par Dieu et se rapprocha plus de l'idée de " Lumière Naturelle ".

Bref, l'idée d'un bon sens dirigé par le recours constant à la méthode, à une pratique méthodique, se trouve garante de la connaissance de la vérité, dont le stade supérieur est la science. Mais, ce bon sens se distingue de la raison en ce qu'il repose sur une relation directe entre l'esprit connaissant et ce qui est à connaître, impliquant une intuition partagée.

On doit reconnaître que Socrate avait déjà contribué à approfondir cette différence en considérant que la philosophie doit se détacher du bon sens grossier. L'exigence d'une telle séparation soulève une interrogation relative à l'interaction qui pourrait exister entre ce qui est fondamental et ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire entre tout ce qui est commun

ou général et tout ce qui ne pourrait l'être, c'est-à-dire tout ce qui peut être taxé de savoir élaboré, de savoir raffiné et/ou savoir scientifique. De fait, la démarche intellectuelle et cognitive à opérer pour distinguer, au moins, deux niveaux de connaissance, l'un relevant du bon sens ou considéré l'être et l'autre du sens grossier, jugé en tant que tel. Les représentations psychosociologiques et socioculturelles qui en découlent inscriraient ainsi l'individu dans une dynamique existentielle dichotomique qui fait de lui un être social à deux registres contradictoires, l'un se référant à un savoir relevant du bon sens et un autre intégrant les représentations culturelles structurées en fonction de la masse d'êtres sociaux qui ne se reconnaissent que dans un bon sens émanant de la connaissance commune, c'est-à-dire de la vie quotidienne telle qu'elle est organisée et organise les affects et les relations à l'autre et à l'univers.

La question, n'est pas d'opérer une quelconque hiérarchisation ou de dire que la première référence est meilleure que la seconde ou l'inverse, ou encore de chercher à justifier à tout prix une pseudo-hiérarchisation, telle que se plaisent à la défendre plusieurs cercles de part le monde ; mais, surtout afin de sortir de ce dilemme, il nous faudrait instaurer provisoirement, un parallèle entre les deux systèmes de connaissance. Cependant, ce parallélisme ne peut être en termes de meilleur, de bon ou de moins bon, mais de système de connaissances plus ou moins utiles pour tel ou tel public. Ainsi, le sens " bon " et le sens " grossier " constitueraient des systèmes au service de l'intelligence humaine et de ses potentialités à appréhender l'univers, mais également la vie dans toutes ses dimensions sociale, artistique, culturelle et à un autre niveau scientifique voire également charlatanesque.

Descartes, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, a contribué à rendre la référence au bon sens positive en commençant le " Discours de la Méthode " sur la conception suivante : "Le bon sens est la chose la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils n'en ont. "("œuvres", tome VI, Vrin, CNRS, 1996). Si l'on reprend l'expression " chacun pense en être si bien pourvu", on relève d'emblée l'anomalie qui justifie l'utilité pour Descartes de rédiger le "Discours de la Méthode". L'anomalie est criante au grand jour, puisque Descartes n'écrit pas "Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : chacun en est si bien pourvu". C'est bien-là un hiatus entre ce que l'on pense être et ce que l'on est en fait ; un hiatus entre le fait d'être raisonnable et la mise en œuvre rationnelle de cette "raisonnabilité" ou tout au moins cette potentialité mentalo-existentielle. Et, c'est entre ces faits et statuts de représentation mentale que s'inscrit la raison d'être du discours de la méthode, discours qui traduit l'actualisation de la puissance de la raison en acte et du raisonnable en rationnel.

Les données théoriques que nous venons d'examiner nous amènent à considérer que le propre de la méthode est précisément ce qui permettra de combler l'hiatus entre une capacité de raisonner également partagée entre tous les hommes et le jugement rationnel réservé à ceux qui suivent la méthode : " La puissance de bien juger, et distinguer le vrai du faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement, égale entre tous les hommes ; et la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies et ne considérons pas les mêmes choses", Descartes cité ci-dessus.

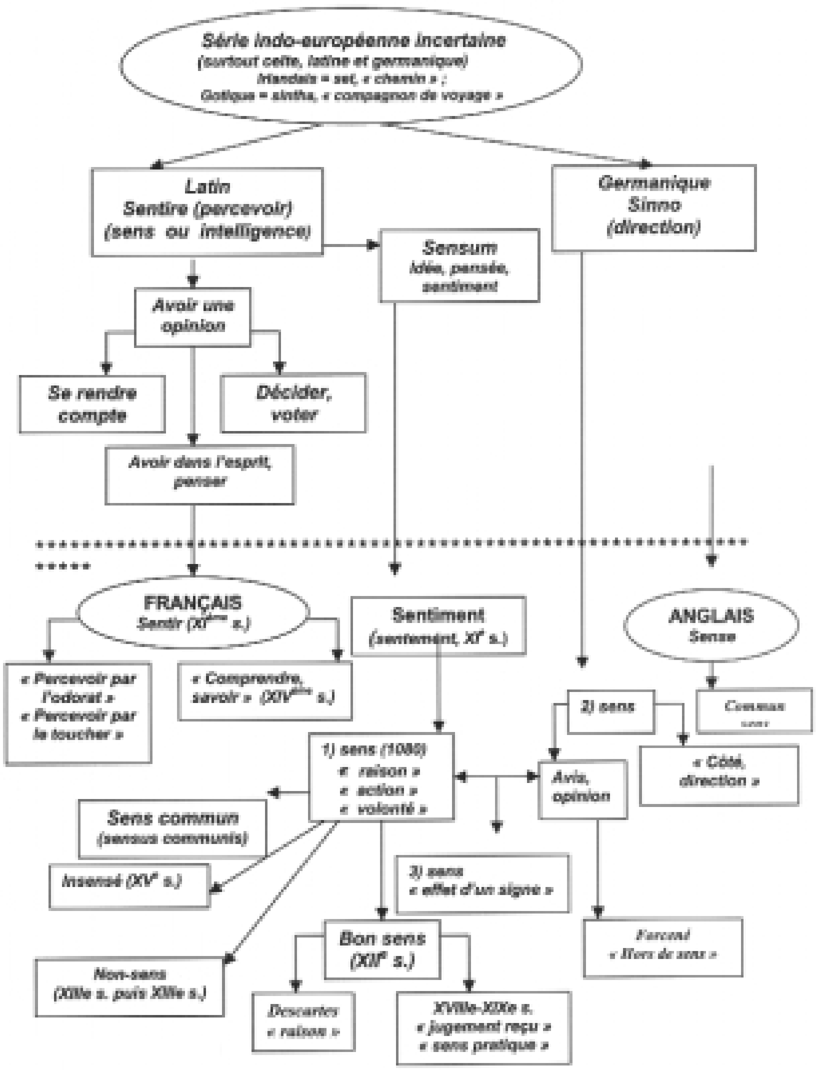
Ces considérations théoriques ont permis à Descartes de considérer que "Ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien". En d'autres termes, l'universalité du bon sens chez tous les hommes n'empêche pas l'inégalité des esprits dans leurs aptitudes à bien l'exercer, d'où la nécessité du discours sur la méthode pour actualiser la puissance de la raison en acte rationnel et renforcer ses processus et sa dynamique conceptuelle afin d'exploiter au mieux les potentialités de l'esprit.

Autrement dit, Descartes et Socrate reconnaissent que la raison ou le bon sens est la différence spécifique qui distingue l'homme des bêtes. Mais, si Descartes ne reprend pas la définition aristotélicienne de l'homme comme animal raisonnable, il en accepte dès le début du " Discours de la méthode " le contenu. En effet, il donne le ton

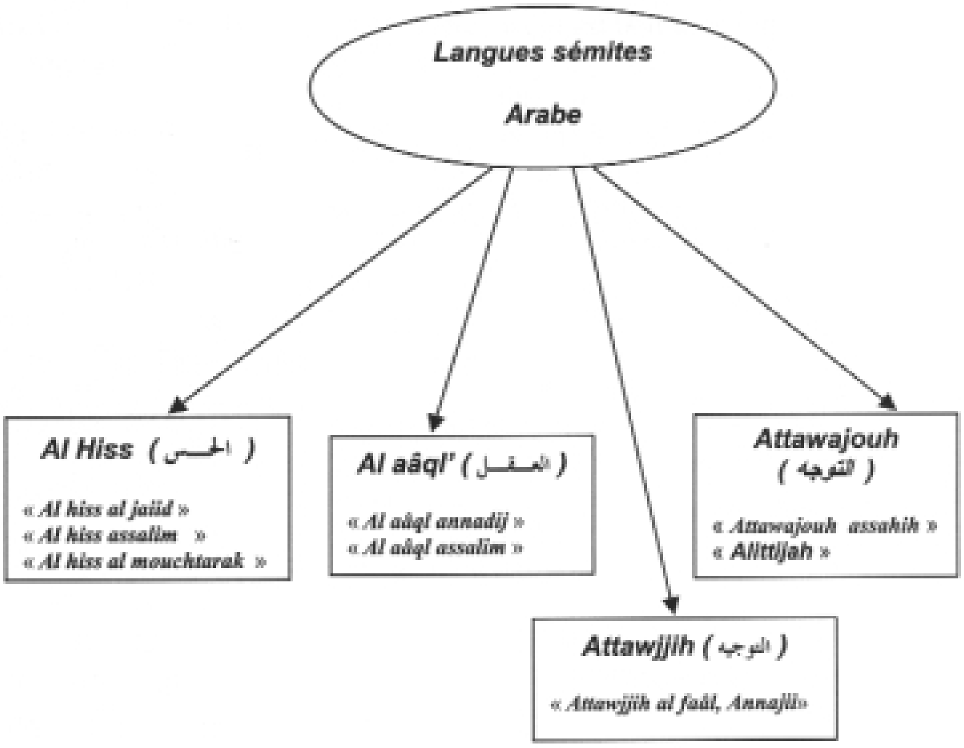
dès le début de son texte : " car pour la raison ou le sens, d'autant qu'elle est la seule chose qui nous rend homme, et nous distingue des bêtes, je veux croire qu'elle est tout entière en un chacun. " Cependant, Descartes en fait une promesse que l'homme instruit de la méthode, doit tenir, afin, ne se contentant pas d'appartenir à l'espèce humaine, d'acquérir sa dignité proprement humaine qui est précisément d'exercer sa raison, ce qui consiste à bien juger et à bien distinguer le vrai du faux. En somme, Descartes incite l'être humain à penser par la médiation du bon sens et de bien appliquer la méthode. Une pareille conception apparaît clairement dans la formule suivante : "On ne naît pas homme, on le devient".

Le diagramme d'Alain Rey (Diagramme modifié) proposé ci-dessous et le diagramme de la langue arabe tel que nous l'avons résumé, nous permettront de présenter certains des sens et certaines des idées qui traduisent le sens dans certaines langues.

1- Diagramme de Ray



2- Diagramme de la langue arabe



Les deux diagrammes présentés ci-dessus montrent bien la difficulté à cerner de façon très précise l'utilisation de l'expression "BON SENS". Mais, en dépit de la multitude d'utilisation de cette notion, il ressort une certaine concordance entre les langues.

Bon sens et culture scientifique :

L'histoire des démêlées de la pensée scientifique avec le sens commun est une bonne illustration des ambivalences qui caractérisent ces deux champs de la connaissance humaine.

Dans la "Formation de l'Esprit scientifique", le philosophe français Gaston Bachelard a pu montrer comment les concepts des sciences classiques se sont imposés, au 17ème et 18ème siècles, contre des notions et conceptions communes engendrées par des idées reçues, des représentations mentales particulières et des analogies plus imaginatives que raisonnées. Des conflits de même nature peuvent être constatés dans bien des chapitres de la science contemporaine. L'exemple de la résistance qu'oppose le public, mais aussi des scientifiques, à certaines connaissances nouvelles illustrent bien la virulence des propos et des agressions qui portent atteinte à la dignité, parfois même à l'intégrité physique de certains chercheurs. Le bon sens semble, dans plusieurs de ces cas ne plus jouer ce rôle régulateur que lui faire jouer les penseurs et les philosophes, et à un certain degré une bonne couche de ceux qui s'octroient le pouvoir et le privilège de décider entre ce qui est bon et ce qui est mauvais pour l'humanité.

Nous allons essayer dans ce qui suit d'illustrer les considérations développées ci-dessus en examinant l'excellent exemple de la théorie de la relativité, bien entendu, sans entrer dans les détails. En effet, la théorie de la relativité, sous ses deux formes générale et restreinte, constitue un excellent exemple. Les opposants à cette théorie invoquent le

bon sens ou le sens commun. Le sens est ici entendu comme la simple raison naturelle, pour s'élever contre des notions théoriques, abstraites et purement mathématiques traduisant l'espace-temps relatif de la relativité restreinte ; la courbure de l'espace de la relativité générale, etc. Par contre, les partisans et les défenseurs de la théorie de la relativité invoquent dans leurs répliques un autre concept de bon sens. Un bon sens qui s'appuie sur une analyse plus critique, surtout innovante, pour justifier les nouvelles conceptions et les nouvelles frontières des connaissances scientifiques développées. Un bon sens qui permet entre autre de promouvoir les potentialités intellectuelles et cognitives de l'humanité et d'aider à faire comprendre et assimiler ces connaissances et, par extension, de les faire intégrer dans la culture générale de l'actuel commun des mortels, une culture qui devrait être caractéristique de l'homme éclairé et qui évolue convenablement avec son époque.

C'est ainsi qu'il a été possible de se donner une description théorique des systèmes développés dans la théorie de la relativité. En effet, la théorie quantique sous ses diverses formes (mécanique, quantique, théorie quantique des champs, etc.) constitue une description qui, sous différents rapports, s'avère incroyablement plus précise et plus contraignante (ou plus prédictive) que celle de la physique classique. Tous ces concepts complexes de temps, d'espace et de vitesse s'intègrent dans des dimensions où l'homme n'est plus esclave de ses sens, mais où il tend à devenir le maître-penseur poussant son intellect et son intelligence à faire reculer le plus loin et le mieux possible certaines des limites du savoir et de la maîtrise des phénomènes en exploitant au maximum les objets et les outils mathématiques et les représentations mentales nouvelles qui aideraient à générer, à restructurer, à conceptualiser et à prédire la dynamique des phénomènes en fonction de paramètres hypercomplexes.

Toutefois, la connaissance rationnelle théorique du domaine quantique, qui échappe aux sens et au sens commun, est donc possible et sa communication par l'enseignement bénéficie désormais d'une longue et riche expérience. Cependant, une question fondamentale demeure posée, il s'agit de savoir quel est le statut du bon sens dans cette connaissance rationnelle théorique ?

Beaucoup de scientifiques et d'historiens des sciences relèvent une distinction radicale entre une communication avec le public qu'ils considèrent comme pratiquement impossible et une autre avec les scientifiques spécialistes du domaine. La première serait conditionnée par l'impuissance du bon sens ou du sens commun à accéder au niveau d'abstraction et de conceptualisation exigé. La seconde est déterminée par la culture scientifique générale ou spécialisée et des potentialités intellectuelles et cognitives globales ou spécifiques des spécialistes (mais non réservée) propres aux manipulations des objets physiques et mathématiques en recourant à un formalisme de la théorie quantique et sur le savoir-faire expérimental, qui seuls sont en mesure de recouvrer le sens physique et d'en rendre compte.

On ne peut qu'être d'accord avec Michel Paty lorsqu'il considère que tout cela semble artificiel étant donné que les spécialistes en sciences physiques et particulièrement ceux du domaine quantique ne sont que des hommes et ne sont pas constitués d'une étoffe autre que celle de l'honnête homme ou l'homme de la rue ou encore le commun des mortels. En effet, ces physiciens éprouvent eux aussi la nécessité de comprendre intuitivement et synthétiquement ce qu'ils abordent de manière technique, en recourant bien entendu aux outils les plus puissants issus du formalisme mathématique et de l'expérimentation. C'est bien-là toute la question de l'interprétation des phénomènes physiques, mais aussi culturels, et d'abord de la forme la plus simple, l'espace-temps, avec son appareil théorique abstrait et ses expériences paradoxales telles qu'étudiées par le physicien et perçue par tout un chacun.

De l'aveu même de différents spécialistes en sciences physiques, les soucis d'interprétation tels qu'exprimés par les physiciens ne sont pas au fond différents de ceux de l'homme de la rue. L'un et l'autre essayent de faire comprendre simplement, intuitivement, à tout esprit raisonnable ou non reconnu en tant que tel, ce qu'est un phénomène physique. La construction et l'interprétation se font chez le physicien au prix d'un effort d'intégration intellectuelle des divers élé-

ments conceptuels, théorique, expérimentaux ou simples et communs perçus par les sens aidés d'un processus intellectuel-cognitif intuitif voire émotionnel, aboutissant à une construction rationnelle du phénomène. Cela semble, en apparence, différer du type de construction du savoir réalisé par le profane à propos du même phénomène. En effet, chez ce dernier les choses se réalisent en fonction d'une procédure, d'une construction et d'une interprétation dont les éléments constitutifs sont plus liés au sens, à l'émotionnel et dans certaines situations elles sont très imbriquées à l'irrationnel.

Le scientifique au même titre que le profane, vise à générer une connaissance pour interpréter les phénomènes et leur dynamique dans l'écosystème et l'espace-temps proche et lointain. Ceci nous incite à faire l'hypothèse que l'émerveillement du scientifique devant l'immensité et l'incommensurabilité de l'univers, ne dépasse pas en profondeur et spécificité émotionnelle et existentielle celle du profane. Au contraire, par différents aspects il la rejoint, car une bonne part de ce qu'il ressent, face aux phénomènes même mathématisés, demeure aussi tributaire de ses émotions et de sa relation à l'écosystème. La différence résiderait dans le rapport au savoir et à la construction de ce savoir. Le scientifique investit un intellect et par conséquent élabore une intelligibilité reposant sur la possibilité de la reproduction des événements constitutifs du phénomène physique et la maîtrise des paramètres réels ou postulés en rapport avec ce phénomène. Quant au profane, il mobilise beaucoup plus les affects et la reproduction des événements reste pour lui tributaire des processus de contagion qui stimulent et génèrent un savoir basé sur les sens et les mécanismes de perception immédiate qui intègrent un raisonnement fondé uniquement sur l'affectif, l'émotionnel et le perceptif sans aucun souci de maîtrise des conditions de reproduction.

Ainsi, l'un et l'autre, chacun recourant à ses propres stratégies de traitement de l'information vise à comprendre véritablement les phénomènes physiques, lesquels lui deviendront pleinement intelligibles. Les deux types d'assimilation construisent, pour soi, une représentation mentale constitutive d'un savoir taxé, soit de scientifique pour l'homme de science et reconnu en tant que tel par l'ensemble des hommes, soit de savoir commun, plus ou moins erroné, propre à l'homme de la rue.

L'acception de pareils développements, somme toute théoriques, nous permet de considérer que le dessein de chacune des représentations mentales scientifique ou commune génère une assimilation qui s'élabore à partir de mécanismes mentaux qui, se ressemblent par différents aspects, mais dont la nature, la portée et la pertinence des mécanismes de traitement de l'information diffèrent. Les représentations respectives qui sont élaborées constituent la base d'une compréhension à faire partager avec le plus grand nombre de personnes douées de raison et d'un peu de bonne volonté pour apprendre et s'ouvrir sur la connaissance qu'elle soit scientifique ou commune. Autrement dit, être capable d'élaborer une certaine vision du monde, laquelle permettra de se détacher au maximum de l'irrationalité qui déteint sur plusieurs phénomènes intraculturels ou interculturels. En fait, de pareilles aptitudes aboutissent à inscrire l'homme, scientifique ou profane, dans une démarche de recherche objective lui permettant d'accéder à l'instauration d'un bon sens, dont l'essence réside dans le corpus spécialisé et global reconnus en tant que savoirs universels constitués d'informations et d'affects qui regroupent les hommes et, par extension, les cultures et civilisations qu'ils ont pu forgées à partir des éléments intellectuels, cognitifs et émotionnels, bases essentielles de la raison et de la rationalité, même approximative. Si ce qui est élaboré globalement ou spécifiquement est compris, il peut présenter un sens, un bon sens, et la reconnaissance de l'expression bon sens déterminerait, de ce fait, la capacité universelle propre à l'homme de percevoir la raison des choses et des phénomènes.

Ainsi, l'intelligibilité par les scientifiques ou les profanes des phénomènes et des lois des systèmes physiques qui en sont le siège, rencontre à un moment ou à un autre, la question de l'assimilation par le bon sens, tout autant que peut la rencontrer la communication de ces phénomènes au niveau des différents groupes scientifiques, sociétés et cultures.

On constate donc, dans les deux types

d'interprétation, voire dans la plupart des interprétations des phénomènes, que le bon sens doit subir des modifications pour intégrer et communiquer des connaissances ; quelles soient scientifiques et rationnelles ou communes et générées de conceptions ambiguis et irrationnelles. Il se forme, en quelque sorte, une intelligibilité intuitive des concepts qui dans la phase d'apprentissage instaure une différence de taille entre le rationnel et l'irrationnel. En effet, si le savoir scientifique semble émaner d'un ensemble de processus mentaux et de pratiques réalisés selon des étapes qui ont, dans le passé, pris plusieurs siècles mais qui, de nos jours, ne durent au plus que quelques mois, le savoir commun, pour ne pas dire populaire, demeure incroyablement lent et sujet à des représentations dichotomiques, le plus souvent matérialisant des différences flagrantes entre les cultures et les personnes à l'intérieur d'une même culture. En outre, si le scientifique opère en transformant "son propre bon sens" en comprenant de manière synthétique et directe la signification des grandeurs théoriques en termes de phénomènes, le profane opère de façon approximative et indirecte, et surtout en termes d'événements extraordinaires ou paranormaux.

En fait, cette façon d'opérer n'est pas du tout l'apanage du profane ou de l'homme de la rue. L'étude de plusieurs cas montre que les scientifiques peuvent eux-mêmes se comporter de la sorte. Cependant, ils intègrent leur irrationalité dans une démarche de celui qui n'investit pas les choses en tant que croyant et n'y adhère pas sans preuve éprouvée scientifiquement et à l'extrême expérimentalement ; donc, en tant que chercheur qui élabore des hypothèses de travail, d'explication et d'interprétation des événements afin de les faire évoluer en phénomènes intelligibles.

Bref, le scientifique en opérant une analyse des phénomènes et particulièrement en les créant, les matérialisant et les manipulant expérimentalement, il les structure en une intelligibilité intuitive qui forge les concepts spécifiques à son domaine de recherche. Ainsi, il dépasse les concepts classiques ou les connaissances communes ou irrationnelles et son interprétation nouvelle ne passe plus par les concepts classiques ou communs. Le scientifique n'a plus à s'étonner des événements, car il les a intégrés dans le cadre de phénomènes expérimentalement reproductibles et, par conséquent, ceux-ci ne peuvent plus heurter le sens commun ordinaire, parce qu'ils se placent de plein pied dans un système conceptuel dont la reproductibilité est possible et relativement maîtrisable. La reproductibilité constitue un des fondements de la théorie qui permet à son tour de concevoir, à partir de concepts éloignés et de représentations classiques des phénomènes, des concepts élaborés et des représentations et de connaissances nouvelles qu'il lui est alors possible d'appréhender, de comprendre, d'expliquer et de faire apprendre. Mais, pour faire apprendre les nouvelles notions, il apparaît indispensable de rapporter ces connaissances à un voir immédiat, celui des instruments d'observation.

Par contre, la compréhension familière non soumise aux données classiques résulte d'une assimilation théorique qui nécessite que l'on se débarrasse des structures mentalo-informationnelles pré-existentes et des contraintes du bon sens antérieur qui en découle afin d'accéder à une rationalité plus immédiate traduisant le mieux possible l'état des représentations et des connaissances nouvelles. Il n'est donc plus besoin d'interprétation supplémentaire, car l'accès à la rationalité immédiate donne directement l'intelligibilité des concepts et des phénomènes, ce qui contribue à la consolidation d'une structure nouvelle de savoir et par extension d'une structure mentalo-informationnelle nouvelle de la rationalité élargie.

C'est bel et bien à ce niveau que l'on peut postuler l'existence d'un va et vient entre la rationalité et l'irrationalité. Si l'on jette un regard très rapide sur l'évolution des cultures ou tout simplement la culture humaine, on constate que le rationnel semble évoluer au détriment de l'irrationnel. Nous n'entendons pas par ces propos que l'irrationnel a cédé la place au rationnel ; loin de là, mais qu'avec les progrès scientifiques et technologiques, le rationnel semble occuper un peu plus d'espace, à des degrés différents, dans toutes les cultures et civilisations humaines.

Il nous reste, à présent, un autre point à examiner et à discuter en relation avec l'intelligible, le bon sens et l'évolution de la con-

naissance humaine. Il s'agit de la place de l'intelligence et de tout ce que cette fonction supérieure peut susciter d'extraordinaires ou d'immonde.

L'intelligence, la grande ou la petite intelligence, le génie ou l'idiotie suscitent différentes réactions et entraînent des événements plus ou moins acceptés par le bon sens. L'intelligence, la grande intelligence, le génie font peur car s'ils peuvent à l'origine de toutes les innovations, de toutes les constructions et de toutes les structurations des mentalités humaines ; ils peuvent également être à l'origine de toutes les contradictions, de tous les mépris, de toutes les subversions et de toutes les destructions.

L'ambivalence de la réaction face aux idées intelligentes nouvelles, donc de l'activité intellectuelle dynamique de tout homme, est fort déroutante. D'une part, tout homme doué de raison tendrait à croire en la puissance de l'intelligence humaine et n'hésiterait pas à la considérer comme l'unique phénomène psychologique à l'origine des progrès que l'humanité a pu faire depuis la nuit des temps.

Cependant, un constat flagrant conduit à relever que l'ambivalence de la réaction est, le plus souvent, le fait d'institutions qui considèrent toute idée innovatrice comme l'indicateur et les prémisses d'une action destructrice. L'institution scolaire "Ecole" en est un exemple. En effet, l'école tout en prétendant transmettre le savoir et faire acquérir les bases de la culture scientifique, littéraire, artistique et humaniste aux générations montantes, elle fait tout pour se débarrasser des élèves qui sont considérés comme faibles et les orientent vers d'autres institutions. Pour d'autres élèves, malheureusement plusieurs cas sont vraiment des élèves surdoués, l'école recourent purement et simplement à leur éjection vers la rue, car leur intelligence aigui dérange par son bouillonnement, sa vivacité et ses interrogations, surtout les enseignants. C'est ce qui justifie une hypothèse que nous avons émise il y a bien plusieurs années : "l'Ecole vénère les élèves moyens ou un peu plus que les moyens et a horreur des élèves doués et surdoués" . Cela confirme aussi que l'école s'avère l'institution la plus conservatrice dans une culture donnée et, ainsi, lorsqu'elle prétend vouloir diagnostiquer les surdoués, c'est tout simplement pour s'accorder une part de ce bon sens auquel aspire toute culture et société.

Par contre, il existe, d'autres institutions qui développent de fines stratégies et déploient de grands moyens pour attirer et protéger les intelligences dans quelque domaine que ce soit. Ces institutions se caractérisent par le fait qu'elles constituent des espaces-temps dont la mission fondamentale est celle de recourir à la chasse des idées nouvelles, innovantes et prometteuses pour tous les secteurs de l'activité humaine, indépendamment de leur origine et de l'espace géographique, socioculturel et ethnique d'où elles émanent. Ces institutions combattent réellement le gaspillage de des ressources intelligentes, au contraire, elles considèrent que tout individu doué d'intelligence est unique au sein de l'humanité et ce statut lui octroie non la protection avilissante mais la mise en place de tous les moyens pour stimuler et activer ses potentialités. En somme, l'intelligence constitue pour ces institutions une fonction supérieure indispensable au progrès de l'homme, de sa société.

Cependant, à côté des précédentes institutions, on rencontre d'autres qui voient dans l'intelligence une force maléfique, dangereuse, voire satanique, que la naïveté, la simplicité d'esprit et la pureté du cœur pourront combattre et parfois vaincre. C'est bien là un étrange paradoxe qui nous pousse à évoquer la formule consacrée de Rabelais "Sciences et conscience ne sont que ruine de l'âme". Les événements politiques, scientifiques, économiques, sociaux et culturels qui bouleversent quotidiennement la vie de différents peuples, voire de différentes civilisations montrent qu'une telle formule est d'actualité et incitent à approfondir la notion de bon sens dans ses interactions avec la science, la littérature, la culture et la politique et, surtout avec la politique de la science, la politique de la littérature, la politique de la culture et la politique de la politique.

A ce niveau de développement de ce travail, nous ne pouvons passer outre certaines des idées relatives à la culture arabe et l'importance de l'expression de bon sens qui la caractérise.

La culture arabe et le bon sens qui la spécifie ne peuvent êtres jugé à l'aune de la culture occidentale. L'une et l'autre culture, de même que les autres cultures appartiennent

à la Culture Humaine. Et, tout bon sens émanant de m'importe quelle culture est un constituant, non l'unique constituant, du bon sens de l'humanité.

La rationalité, le relativisme et le bon sens sont les sources intarissables qui doivent abreuver l'homme actuel en tant qu'être social, scientifique, artistique, culturel et politique. La rationalité et le relativisme doivent l'éclairer dans sa structuration d'un bon sens qui le met en harmonie avec lui-même, l'autre en tant qu'être humain et la civilisation immédiate, voisine ou lointaine qui conditionne son existence.

L'homme dans toutes ses dimensions est en perpétuelle interaction avec l'expression de bon sens. Plus la résultante s'approche d'une formule heureuse, plus sa personne s'inscrit dans une existence dynamique et, sa culture s'avère des plus fructueuse et, par conséquent, le bon sens qui caractérise cette culture évolue positivement et interagit comme il se doit avec le bon sens des autres cultures. Par contre, plus la résultante décline vers les sphères négatives, plus le bon sens ou ce qui semble être un bon sens, se dérègle et de ce fait dérègle le bon sens de sa culture et la conséquence en est le clivage absurde qui s'instaure entre sa culture et les autres cultures.

L'homme arabe en tant qu'être social civilisé appartenant à une culture qui contribue toujours à l'enrichissement de l'humanité, en dépit de certains arabes qui eux-mêmes se montrent très sceptiques là-dessus et qui se sont faits piégés par l'action de certains groupes anti-arabes, sionistes et autres groupes (des arabes eux-mêmes sont devenus anti-arabes) qui ont dénaturé le bon sens et l'importance du bon sens humain dans la culture arabe pour en faire un non sens, voire un archaïque sens ou pire que cela un sens bestial donc animal lié uniquement à la consommation et au sexe. L'homme arabe en tant qu'être culturel appartenant à une société civilisée a le devoir de traduire les valeurs de sa société et de sa culture dans ses interactions avec les autres au sein de sa société et des autres sociétés et cultures.

Le bon sens qui spécifie sa culture ne peut et ne pourra nullement être l'objet de quelque marchandage que ce soit, la culture arabe appartient à l'humanité et en cela elle demeure relative et donc non absolue, de même que le sont les autres cultures, lesquelles ne peuvent et ne doivent en aucun prétendre à la supériorité ou à l'absolu. Plus le bon sens l'emporte sur le racisme et la discrimination, plus l'humanité tendrait réellement à la promotion de l'humanisme et la dignité de l'homme.■

Bibliographie:

1- Aristote (1995),- La Politique. Livre I, Bibliothèque des Textes Philosophiques. Edit. Vrin, Paris, France.
2- Bachelard G. (1986),- La formation de l'Esprit Scientifique. Edit. Vrin, Paris, France.
3- Blay M. (1993),- Les Raisons de l'Infini. Du Monde Clos à l'Univers Mathématique. Essai / Gallimard.
4- Descartes R. (1996), -Le Discours de la Méthode. œuvres, Tome VI, Vrin, CNRS.
5- Habernas J. (1978),- L'Espace Public: Archéologie de la Publicité comme Dimension Constitutive de la Société Bourgeoise. Edit. Payot.
6- Langevin P. (1923),- La Physique depuis vingt ans. Edit. Douin.
7- Meyrson E. (1992), -La déduction relativiste. Edit. Jacques Gabay.
8- Paty M. (1988),- La Matière Dérobée. - L'appropriation critique de la Physique Contemporaine. Edit. des Archives Contemporaines, Paris.
9- Paty M. (1999),- Are Quantum Systems Physical Objects with Physical Properties? In European Journal of Physics.
10- Paty M. (2000),- Interprétation et signification en Physique Quantique, in Revue Internationale de la Philosophie, n∞ 212-2 Bruxelles.
11- Paty M. (2002),- L'Intelligibilité Scientifique, in Le Bon Sens et la Science, Sciences et Avenir, n∞ Hors-série 132.
12- Rey A. (2000),- Dictionnaire Historique de la Langue Française, sous la Direction d'Alain Rey.
13- Rey A. (2001),- Le Grand Robert de la Langue Française, sous la Direction d'Alain Rey.